

CAHIERS ARCHEOLOGiques

fin de l'antiquité
et moyen âge

fondés par A. Grabar et J. Hubert - dirigés par J. Thirion et T. Velmans

Comité de rédaction : Y. Christe, J. Thirion,
T. Velmans, M. Vieillard-Troiekouff
Secrétariat de rédaction : J. Durand

32

Institut f. Byzantinistik u.
neugriechische Philologie
der Universität München

La rédaction ne renvoie pas les manuscrits qu'elle n'a pas retenus.

© A. et J. Picard, 1984

ISBN 2-7084-0105-X

TABLE DES MATIÈRES

Yves ESQUIEU, <i>Sarcophages paléochrétiens découverts à Viviers (Ardèche)</i>	5
Archer SAINT-CLAIR, <i>The basilewsky pyxis: typology and topography in the exodus tradition</i>	15
Elisabeth CHATEL, <i>Plaque de marbre sculptée dans l'église de Chambornay-les-Bellevaux (Haute-Saône)</i>	31
Catherine JOLIVET-LEVY, <i>Une nouvelle chapelle byzantine près d'Avclar (Cappadoce). Sa décoration absidale</i>	39
V.N. ZALESSKAJA, <i>Nouvelles découvertes de céramique peinte byzantine du X^e siècle.</i> ..	49
Marcel DURLIAT, <i>Les plus anciens chapiteaux de la cathédrale du Puy et leur place dans la sculpture du XI^e siècle</i>	63
Paul M. MYLONAS, <i>Le plan initial du catholicon de la Grande Lavra au Mont Athos et la genèse du type du catholicon athonite</i>	89
Jannic DURAND, <i>Note sur une iconographie méconnue: le « saint roi Job »</i>	113
Tania VELMANS, <i>Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du XII^e au XV^e siècle</i>	137
N.B. DRANDAKIS, <i>Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona (Magne du Péloponnèse)</i>	163
NOTES DE LECTURE	177

The Basilewsky pyxis : typology and topography in the exodus tradition

by Archer St. CLAIR

*For Kurt Weitzmann,
on his eightieth birthday*

Of the approximately forty-two Early Christian pyxides or fragments of pyxides that survive, only nine are devoted to Old Testament subjects, and the Basilewsky pyxis is the only one devoted exclusively to scenes from Exodus. Little is known of its history. First published as a part of the Basilewsky collection in 1874¹, the identification of figures and scenes made at that time was accepted by Garrucci² and passed into art historical tradition, surviving in Volbach's recently re-issued catalogue³. Questions concerning the identity of the figures were raised as early as 1937 by Buchthal, however⁴, and in 1972 by Weitzmann, who offered alternative identifications for several of the figures⁵.

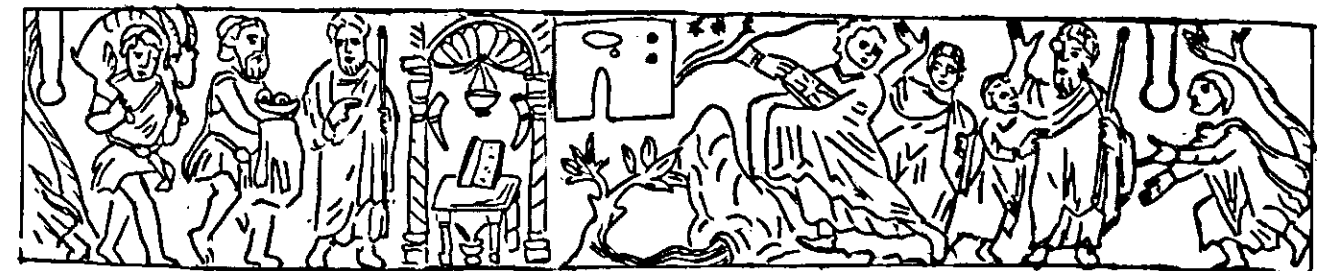
Stylistically, the pyxis has been associated with the Maximianus cathedra and is usually dated in the sixth century⁶. Among the pyxides, its closest stylistic parallel is the Werden pyxis (fig. 7)⁷, however, which recently was tentatively attributed to a Syro-Palestinian workshop, based on stylistic and iconographic similarities to objects associated with the Holy Land⁸.

The problems that have arisen concerning the iconographic interpretation of the pyxis are not unique. Studies of several New Testament pyxides have shown that in planning the iconography, the small size, circular format and function of the pyxis were frequently taken into account, and a strictly narrative approach was rejected for one that expressed Christian dogma through the careful selection and juxtaposition of scenes or figures not originally related⁹. While limited to Old

Testament scenes, the Basilewsky pyxis nevertheless falls within this tradition. As the drawing (fig. 1) indicates, rather than a continuous narrative the pyxis is divided compositionally into two parts with the action flowing in each case from the back or hinge area to the lockspace¹⁰. The focal point of the left side, the priest beside an altar, is intended to provide a compositional balance to the figure of Moses at Mt. Sinai which is the focal point of the right side. That the resulting juxtaposition of images was symbolically significant as well can be seen in an analysis of the imagery of the pyxis.

To the right of the lockspace is the scene of Moses Receiving the Law (fig. 2). Moses is youthful, beardless, and wears the chiton, himation, and sandals frequently associated with figures of importance or holiness in Jewish and Christian art¹¹. While gazing outward he strides vigorously forward and up the mountain that rises before him, extending veiled hands to receive the Law from the hand of God that issues from a starry firmament. Incised on the tablet of the Law is a cross. At the base of the mountain a stream issues from the rocks and flows to a tree or bush beneath the lockspace. Behind Moses, a second youthful, beardless figure, similarly dressed and gazing outward, appears to recoil from the scene while raising his right hand in astonishment.

To the right a tall bearded figure, wearing chiton and himation and holding a staff in his left hand, also raises his right hand and gazes outward. He is approached on either side by two



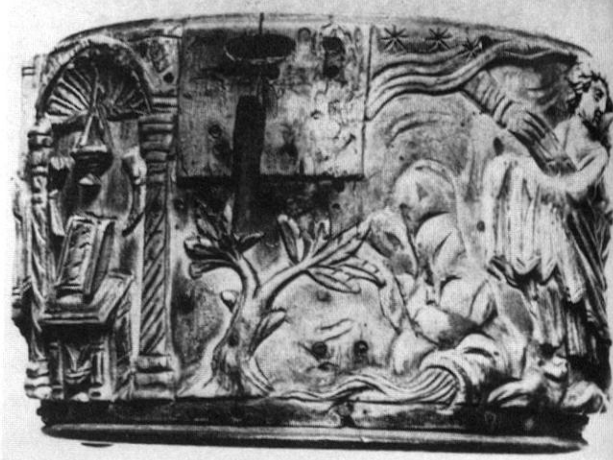
1. The Basilewsky Pyxis, Leningrad, Hermitage Museum, Drawing.



2. *The Basilewsky Pyxis, Leningrad, Hermitage Museum, Moses receiving the Law.*

smaller figures wearing long unbelted tunics with tightly fitting sleeves. Clearly agitated, the figure on the right rushes forward, both arms extended, while the figure on the left raises his hand in a gesture of speech (fig. 4).

The story of the Receiving of the Law is told in Exodus (XXIV, 12-18; XXXI, 18) and in Deuteronomy (V, 22; IX, 9-11). There is in addition a second Receiving of the Law (Exodus XXXIV, 1-5), when Moses made another set of tablets after the first had been broken. On the pyxis Moses receives the Law from the hand of God in accordance with the first Receiving of the Law, but his turned head comes from the second, when God told Moses, «Thou shalt not be able to see my face; for no man shall see my face and live» (Exodus XXXIII, 20). This combination of elements from the two separate but similar events is not uncommon, appearing for example in the sixth-century mosaics of San Vitale and Mt. Sinai¹², where Moses also receives the Law with veiled hands typical in Eastern versions of the scene from the fifth century¹³. Parallels for the hand of God issuing from a starry firmament can be found in sixth-century Eastern art as well; for example on the Moses cross from Sinai and on ampullae¹⁴. Unique to the pyxis, however, is the tablet of the Law incised with a cross. In Early Christian art Moses receives the Law either in tablet form in accordance with the description in Exodus or as a roll, a substitution that occurs in East and West from an early date¹⁵. Various explanations have been offered for this substitution, including the influence of Jewish legend¹⁶, and the identification of the scene as the mission entrusted to Moses on Mt. Horeb¹⁷. A simpler explanation, however, may be found in the



3. *The Basilewsky Pyxis, Leningrad, Hermitage Museum, Lockspace with bush and stream.*

typological tradition of the Early Christian fathers, where Moses, redeemer of his people and lawgiver, was presented as a type of Christ¹⁸. Parallels were drawn between the giving of the Law on Mt. Sinai and the Sermon on the Mount, when Jesus proclaimed the New Law¹⁹; and the resplendent face of Moses was compared with the resplendent Christ of the Transfiguration on Mt. Tabor²⁰. Central to this Exodus typology was the idea that the Old Law was but a «shadow of heavenly things»,²¹ to be replaced by the law of Jesus Christ, the new Moses. This interpretation of the events of Exodus was prevalent in both East and West, forming a traditional part of sacramental catechetical courses that sought to show how Old Testament types were fulfilled in events of the New²². In Christian art the substitution of the scroll, a familiar form of the New Law in Christian art²³, for the tablets of the Old Law would seem a quite natural pictorialization of this typological tradition, one that would have been immediately understood by the Christian familiar with the typology popular in the Christian church.

This interpretation was surely intended on a fifth-century sarcophagus from Tarragona (fig. 8) where the scene of Moses Receiving the Law is paired with the Sacrifice of Isaac²⁴. Instead of the tablets, however, Moses receives a scroll marked with the monogram of Christ, a reference to the New Law rivalled in its clarity only by the pyxis itself. A similar typological focus is evident on monuments where the Receiving of the Law is paired with the «traditio legis.» On a silver reliquary from Thessaloniki (fig. 9)²⁵ and in the mosaics of Sta. Costanza²⁶, for example, the closed scroll handed to Moses is contrasted to the



4. *The Basilewsky Pyxis, Leningrad, Hermitage Museum, Aaron and Israelites.*



5. *The Basilewsky Pyxis, Leningrad, Hermitage Museum, Aaron and offerers.*

open scroll held by Christ, illustrating the Christian belief that while the Old Law was a type of the New, its contents could be revealed and fulfilled only through the person of Christ, the Messiah.

In light of these monuments, the Basilewsky pyxis appears no longer unique. Rather it falls comfortably within this typological tradition, albeit in a modernized fashion. For instead of a

scroll, the Law issues in the form of a closed codex decorated with a cross, a form familiar from contemporary representations of gospel books, on ivories and in other media²⁷. In addition, the closed codex handed to Moses is paired with an open codex opposite (fig. 6), a juxtaposition similar to those just discussed, and as we shall see, meaningful on the pyxis as well.

The figure next to Moses was identified by Weitzmann as Joshua, whose presence on Mt. Sinai is justified by Exodus XXIV, 13, «And Moses rose up and Joshua his attendant, and they went up into the mount of God.»²⁸ Despite the text, Joshua's presence on Mt. Sinai was generally ignored in Jewish writings, as was the fact that it was he, not Moses, who brought the Israelites into the promised land²⁹. It was not until the period of Christian competition with Judaism that Joshua emerged as a major figure in Christian writings, where, like Moses, he appears as a type of Christ and of the New Law that will succeed the Old. Motivation for this typology came partly from the similarity of the names, that were, in fact, identical in Greek. Thus, in the second-century epistle of Barnabas:

Why does Moses say to Jesus, the son of Nave, when he gives him, prophet that he is, this name, that all the people should listen to him only? Because he was revealing everything concerning his son Jesus³⁰.

Thus both Moses and Joshua can be understood as types of Christ³¹. In addition, Moses can represent the Old Covenant that is fulfilled and continued in the New as symbolized by Joshua. According to Tertullian:

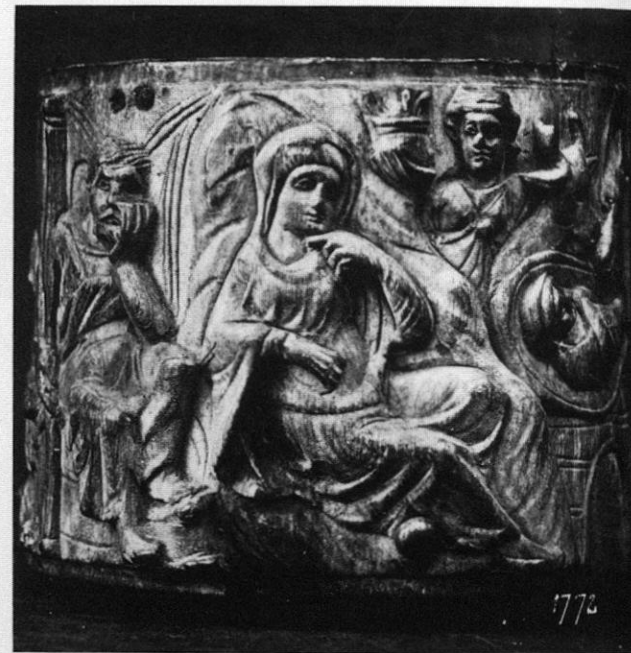
We say that the name of Jesus given to the son of Nave was a type in advance of him who should come (*figuram futuri*). As Jesus Christ had to lead a new people, that is to say, we who were born in the desert of this world, into the promised land flowing with milk and honey, that is into the possession of eternal life, and as this is achieved not through Moses, that is the works of the law, but through Jesus, that is achieved through the grace of the gospel.³²

Given the popularity of Joshua in Early Christian typology and the Christian orientation of the pyxis, the figure next to Moses would surely have been recognized as Joshua, who acclaims the Receiving of the Law while prefiguring the New Law and the person of Jesus who will succeed it. Another example of this iconography can be found on a stone relief from Constantinople, the « stele of Joannes, » usually dated in the sixth century (fig. 10)³³. In a composition similar to that on the pyxis, Moses strides towards the mountain rising before him to receive the Law, here represented as a scroll. To the right and behind him Joshua appears to recoil while raising his right hand. Most striking is the unusual draping of Moses' hands in both works, with the mantle sweeping uninterrupted upward and across the body, a detail found on the Thessaloniki reliquary as well (fig. 9). The Christian implications of the scene are suggested not only by the scroll, but by the Christian symbols within the pediment of the enframing aedicula.

Also belonging to this iconographical tradition are two textiles, usually assigned to Egypt, and dated in the sixth century. On the Reinhardt cloth, formerly in Leipzig³⁴, a nimbed, downward gazing Moses receives the Law while behind him Joshua, also nimbed, appears in the familiar stance. The second textile, a fragment in the Victoria and Albert Museum (fig. 11)³⁵, shows the nimbed Moses striding to the mountain to receive the Law while a second cross-nimbed figure stands in a position similar to that of Joshua in the other works. A third nimbed figure approaches from the left, his hand raised in a gesture of speech. Illgen identified the cross-nimbed figure as Christ, and suggested that the scene represented the Calling of Moses at the Burning Bush, with Christ substituting for the voice of



6. *The Basilevsky Pyxis, Leningrad, Hermitage Museum, Aaron beside altar.*



7. *The Werden Pyxis, Werden, Abteikirche, The Nativity, detail.*

God³⁶. Arguing against this interpretation is not only the lack of the bush that would identify the scene to the observer³⁷, but the fact that the cross-nimbed figure gazes not at the speaking figure, but appears to belong instead to the scene of the Receiving of the Law. In light of the monuments we have examined, I would suggest that this figure is to be identified as Joshua/Jesus, the prefiguration of Christ and the New Law, and successor to Moses, who receives the Law beside him. As with the codex on the pyxis, the cross-inscribed halo serves to pictorialize a concept familiar in Christian typological exegesis³⁸.

Given this interpretation, the identity of the third figure remains problematic. He is not distinctive in dress or facial type, and all of the fi-



8. *Sarcophagus, Tarragona, Early Christian Museum, Moses receiving the Law.*

gures are nimbed. A second appearance of Moses cannot be ruled out, but the high priest Aaron or a questioning Israelite are equally appropriate. While not contemporary, a manuscript of the aristocratic psalter recension, Marciana cod. ar. 565 (fig. 12)³⁹ provides an example of the type of iconography of which the tapestry is probably an abbreviated version. On the right Moses receives the Law, while below a nimbed Joshua/Jesus addresses the Israelites.

More detailed than on any the monuments we have examined is the depiction of the location of the Receiving of the Law on the pyxis, including not only the mountain, but a stream or spring and the bush beneath the rock-space (fig. 13). The latter undoubtedly refers to the episode of the Burning Bush (Exodus III, 1-4). Although distinct in both time and place, the events of the Calling of Moses and the Receiving of the Law on Mt. Sinai were not always distinguished in literature or in art⁴⁰. In addition, by the time of Egeria's visit to the Holy Land in the fourth cen-

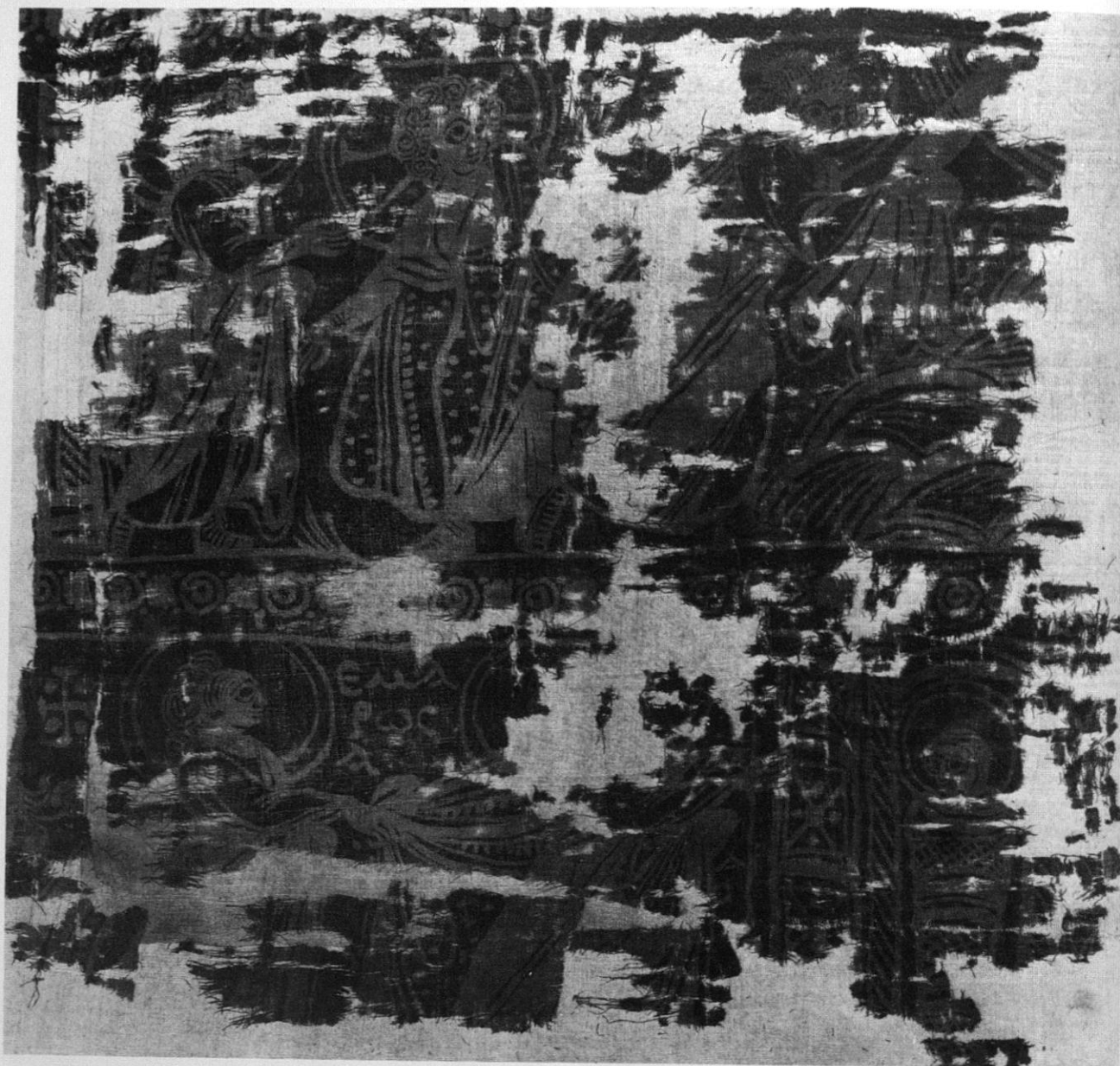


9. *Reliquary, Thessaloniki, Museum, Moses receiving the Law.*



10. *Stele from Constantinople, Berlin, Staatliche Museen, Moses receiving the Law.*

tury, the site of the Burning Bush had been firmly established on Mt. Sinai, where it was an important stop on the pilgrimage route⁴¹, a fact undoubtedly contributing to the tendency to conflate the two events. In art the association of the bush with Mt. Sinai in scenes of the Receiving of the Law occurs frequently on sarcophagi⁴² as well as in works of art closely associated with the site, such as the Moses cross and mosaic at Mt. Sinai⁴³.



11. Textile fragment, Egypt?, London, Victoria and Albert Museum, Moses receiving the Law and New Testament scenes.

Flowing toward the bush on the pyxis is a stream of water that issues from Mt. Sinai. In the literature on the pyxis, this stream has been associated not with the scene of the Receiving of the Law but with the group of three figures to the right (fig. 4), the bearded figure being identified as Moses, and the scene as Moses Striking the Rock (Exodus XVII, 6)⁴⁴. Aside from the formal difficulties of associating the stream with this group, the identification of both the bearded and unbearded figures on the pyxis as Moses has been sensibly questioned⁴⁵. In addition, while the water miracle of Rephidim was a popular type of baptism⁴⁶, its relevance within the context of this pyxis is questionable. Finally, while the site of the burning bush was established firmly on Mt. Sinai in literature and art at an early date, the site of

the water miracle of Rephidim was not. In her detailed account of Mt. Sinai and Mt. Horeb, Egeria does not mention the event, and the sixth-century pilgrim of Piacenza locates the miracle a day's journey from Mt. Horeb⁴⁷, while Epiphanius locates the site about five days from Mt. Sinai⁴⁸.

While these accounts place the water miracle elsewhere, the association of water with the burning bush is well established in legend and in the Sinaitic topographical tradition. Philo states that the site of the bush was a place where :

water and grass were abundant, and where there happened to be plentiful growth of herbage for the sheep.⁴⁹

In addition he describes the bush as enveloped in flames, yet it « looked as though it were sprouted up in a fountain »⁵⁰. Gregory of Nyssa takes

up the theme, stating that Moses « saw the branches of the bush sprouting up in flame as if they were in pure water, »⁵¹ an image quite literally illustrated in the mosaic at Mt. Sinai, where the bush grows from a pool of blue water⁵².

The legendary association of water with the bush became concrete when Christians relocated the site at Mt. Sinai. According to Egeria :

The bush itself is in front of the church in a very pretty garden which has plenty of excellent water⁵³.

The Piacenza pilgrim is more specific :

...At the foot of this mountain is the spring where Moses saw the miracle of the burning bush and at which he was watering his sheep. The spring is within the monastery walls and the walls round the monastery are strong⁵⁴.

The account of Eutychius concerning the founding of the monastery confirms the presence of springs at the site and their importance :

Then he (the commissioner given the task of building the church) went to Mt. Sinai, where he found, in a narrow space between the mountains, the bush, and also a tower erected nearby, and springs bubbling out⁵⁵.

He proceeded to build the monastery at this site, « beside the Bush, the venerable monuments and the springs »⁵⁶.

It is not surprising that in the barren wasteland of Sinai the water associated with the watering of Moses' flock near the Burning Bush became an important feature of Sinaitic topography, surviving to the present day in the form of the « Moses well » within the monastery walls northwest of the church⁵⁷. That this spring should be represented on the pyxis, flowing toward bush, is also entirely appropriate.

In addition to the pyxis, these accounts may well explain the appearance of a spring or stream in the aristocratic psalter recension and in other manuscripts and icons that depict the scene of the Receiving of the Law. Both the Paris Psalter (fig. 13) and the Vatican Bible⁵⁸, for example, include a stream associated with a tree or bush that Buchthal, citing the pyxis as precedent, associated with the water miracle at Rephidim⁵⁹. As on the pyxis, however, the more likely explanation is that the water is that associated with the bush and Mt. Sinai, where according to Christian tradition Moses came to water his flock, speak with God, and receive the Law.

To the right of the scene of the Receiving of the Law on the pyxis are three figures (fig. 4). The central figure, formerly identified as Moses, is bearded, wears a chiton and himation, and carries a staff in his left hand. His right hand is raised in a gesture of acclamation. Since he is



12. Venice, Marciana gr. 565, fol. 191f, Moses receiving the Law. Photo: courtesy Prof. Kurt Weitzmann.

identical to the figure of the priest in the next scene (fig. 6), his identification as the priest Aaron seems likely⁶⁰. He carries the rod that is the symbol of his authority, and with which he worked miracles. In addition Weitzmann identified the two flanking figures as his sons Abihu and Nadab⁶¹, who also ascended Sinai, and who met an untimely death soon after for improperly sacrificing before the Lord (Exodus XXIV, 9 ; Lev. X, 1-2). While the small size of the figures favors this identification, however⁶², there appears to be no textual justification, either canonical or non-canonical, for their agitated approach to Aaron⁶³, or for their concentration on Aaron rather than on the event of the Receiving of the Law which Aaron raises his hand to acclaim.

Instead, I would suggest that these figures, whose agitation suggests anger and by implication disbelief, are meant to represent the disbelieving Israelites, distinguished by their small size and by their dress from the important and holy figures of Moses, Joshua, and Aaron⁶⁴, and whose rejection of the Old Law prefigured their rejection of the New Law and Christ⁶⁵. The moment represented is probably that of Exodus XXXII, 1, when, seeing that Moses failed to come down



13. Paris gr. 139, fol. 422v, Moses receiving the Law. The stream flows from the rocks at the center of the composition and to the right beneath Moses' feet. Photo: Hirmer.

from the mountain, the people « combined against Aaron. » Both Jewish and Christian writers seized upon this moment, placing the blame for their idolatrous behavior on the Israelites themselves rather than on Aaron⁶⁶, who was for the Jews the archetypal high priest and for Christians another type of Jesus⁶⁷. Thus according to Gregory of Nyssa :

The people were carried along into disorderliness by uncontrolled impulses, and banding together against Aaron, forced the priest to lead them into idolatry⁶⁸.

Given this interpretation, the left side of the pyxis can be understood as presenting a single coherent theme. Thus Moses, a type of Christ, receives the Law which both prefigures and will be replaced by the New, a fact recognized by Joshua and Aaron, who acclaim the Law, but rejected by the Jews, just as they will reject the New Law and the Messiah, Jesus Christ.

To the left of the lockspace Aaron appears again, holding the rod in his left hand, his right

hand raised in a gesture of speech (fig. 6). He stands beside an altar that is set within a niche or aedicula. Above the altar is a hanging lamp, and in front of it is a bowl with leaves or more likely flames issuing from it⁶⁹. Attached to the columns flanking the altar are two horns.

Aaron is approached by two men wearing short girded tunics (fig. 5). The first is bearded and carries a basket of bread in veiled hands. The second is unbearded and carries a goat on his shoulders.

Surprisingly, Aaron wears the chiton and himation, rather than the elaborate robe of the Jewish priesthood that is his usual identifying feature⁷⁰. As in the previous scene, he is identified by the rod, the instrument of his miraculous power and of his priestly authority.

Because of its miraculous flowering (Numbers XVII, 8), Aaron's rod was a popular symbol of the resurrection and of the virgin birth in early Christian literature⁷¹. Equally prominent in Jewish and Christian literature in the East, however, and more relevant to the messianic theme of the pyxis, were the legends that grew up concerning the origin and uses of the rod. Thus according to the Midrash Yelamdenu :

The staff with which Jacob crossed the Jordan is identical with that which Judah gave to his daughter-in-law, Tamar (Gen. XXXII, 10 ; XXXVIII, 18). It is likewise the holy rod with which Moses worked (Ex. IV, 20, 21), with which Aaron performed wonders before Pharaoh (Ex. VII, 10) and with which, finally, David slew the giant Goliath (I Sam. XVI, 40). David left it to his descendants, and the Davidic kings used it as a scepter until the destruction of the Temple, when it miraculously disappeared. When the Messiah comes it will be given to him for a scepter in token of his authority over the heathen⁷².

The messianic implications of the rod were seized upon by the Early Christians who made concrete fact of them⁷³. The legends that resulted are collected and summarized in the thirteenth-century Syriac Book of the Bee, where it is noted that the rod with which Moses and Aaron performed miracles passed to Joshua and then to Phineas, who buried it at Jerusalem where it remained until the birth of Jesus, when its hiding place was revealed to Joseph who carried it on the flight into Egypt. From Joseph the rod passed to James, brother of Jesus, from whom it was stolen by Judas Iscariot, who produced the rod for use as the transverse beam of the cross at the time of the crucifixion⁷⁴. According to Georgios Codinus, the actual rod was brought to Constantinople by Constantine⁷⁵, and Constantine Porphyrogenitus states that it was kept in the palace and used in imperial ceremonies⁷⁶. These messianic associations, rather than the Protevangelium

of James⁷⁷, probably account for its appearance in the scene of the Nativity on two eastern ivories dated in the sixth century⁷⁸. On the Werden pyxis (fig. 7), which, as we have noted, is closely related to the Basilewsky pyxis, Joseph holds a rod identical to that held by Aaron.

Given the messianic theme of the pyxis, it is not surprising that the rod is featured as an attribute of Aaron whose priesthood under the Old Covenant prefigured the priesthood of Christ under the New⁷⁹. Ordered by God to join together, Moses and Aaron represent the two powers, royal and priestly, that will be joined together in the person of Christ ; for without Aaron, Moses was incomplete, a symbol of the infirmity and imperfection of the Old Law⁸⁰. It is this pairing that is the central theme of the pyxis⁸¹.

The two men who approach Aaron (fig. 5) carry offerings that were undoubtedly chosen for their messianic significance as well. According to Leviticus (IV, 22-24, 27-30 ; XVI, 15-16), the goat was a sin offering, to be used as an atonement sacrifice at the dedication of the Temple and on the Day of Atonement⁸². This, and other blood sacrifices, were early seized upon by Christians as types of Christ⁸³, but like the Old Law they were imperfect types, to be replaced by the bloodless sacrifices of the New Law. According to Eusebius :

While then the better, the great and worthy and divine sacrifice was not yet available for men, it was necessary for them by the offering of animals to pay a ransom for their own life... Thus did the holy men of old, anticipating by the Holy Spirit that a holy victim, dear to God and great, would one day come for men, as the offering for the sins of the world, believing that as prophets they must perform in symbol his sacrifice and shew in type what was yet to be. But when that which was perfect was come, in accordance with the predictions of the prophets, the former sacrifices ceased at once because of the better and true sacrifice...⁸⁴

As a replacement for the blood sacrifices of the Old Law, Christ :

...gave Himself the symbols of His divine dispensation to His disciples when He bade them make the likeness of His own Body. For (since) He no more was to take pleasure in bloody sacrifices, or those ordained by Moses in the slaughter of animals of various kinds, and was to give them bread to use as the symbol of His Body...⁸⁵

This typology is admirably pictorialized on the pyxis, where leavened bread, associated with the Christian sacrifice from its beginnings⁸⁶, is offered in veiled hands as the symbol of Christ's sacrifice and a replacement for the sacrificial goat of the Jewish rite⁸⁷.

Next to Aaron and forming a compositional foil to Mt. Sinai across the lockspace, is the altar



14. Torah Shrine, Dura Europos.

to which the sacrifices are being brought (fig. 6). Depicted as an altar table set within a niche, it does not correspond to the descriptions of the wilderness tabernacle and altars over which Aaron presided (Exodus XXV-XXVII). From an early date, however, both Jewish and Christian artist tended to generalize when representing the Temple, using more familiar elements of local tradition, and frequently representing it as a permanent structure, resembling the traditional temple design of the Greco-Roman world⁸⁸. The pyxis falls within this tradition by depicting what appears to be a permanent masonry structure, flanked by columns. The head of the niche is formed by a scallop shell. Among Jewish parallels, the Torah shrine in the synagogue at Dura Europos comes immediately to mind (fig. 14), similarly flanked by columns and with a scallop shell forming the head of the niche, a form that was perhaps meant to symbolize the traditional Hebrew sanctuary as seen in the Temple of Jerusalem⁸⁹. As Kraeling points out, however, the form of the Torah shrine at Dura is not specifically Jewish, but finds close parallels in the religious architecture of the Roman Orient where similar niches housed the cult image of the deity⁹⁰. From here the form passed into Christian use, appearing for example in the sixth-century chapel set within the walls of St. Catherine's Monastery at Sinai (fig. 15)⁹¹. Here the original decoration of the apse closely resembles that on the pyxis with a similar scallop shell and the remains of painted columns flanking the niche. Unfortunately the altar has disappeared.

On the pyxis, the altar is not the horned altar of sacrifice described in Exodus (XXXVIII, 1-2), but a table on which rest the tablets of the Law in the form of an open codex (fig. 6), an arrangement that suggests the familiar form of the Early Christian altar and the gospel book that rested upon it⁹². The meaning of this scene becomes clear when we recall the scene of the Receiving of the Law with which it is paired (fig. 2). Juxtaposed to the closed codex received by Moses, the open codex resting on the altar symbolizes the fulfillment of the Old Law in the New Law of Jesus Christ brought about through his sacrifice and revealed in the gospels⁹³.

In keeping with this symbolism, the container below the altar that appears to sprout leaves or flames is perhaps a container for incense, although the crude carving makes precise identification difficult⁹⁴. According to Eusebius:

We sacrifice anew according to the new covenant the pure sacrifice... and we offer the incense of the prophet, in every

place bringing to Him the sweet smelling fruit of the sincere word of God⁹⁵.

The two horns attached to the columns of the niche were identified by Garrucci as horns of unction, one for the kingship, the other for the priesthood⁹⁶. Given the context of the pyxis this identification is appropriate, signifying the fulfillment of the messianic prophecy in the person of Christ, the anointed one, of whom the king of David's line and the High Priest Aaron were only figures⁹⁷. Also appropriate, however, would be the identification of the horns as the two trumpets described in Numbers X, 1-10, blown on the Days of Atonement and New Year as well as at other specified times, and traditionally heralding the Messianic Age⁹⁸. The pair of trumpets were kept in the temple and although described as silver, they were frequently represented in the form of shofars. At Dura Europos, whereas the horn of



15. Chapel within the walls of the Justinianic fortress, Mt. Sinai. Photo: courtesy Prof. Kurt Weitzmann.

anointing is a simple reddish brown, the shofars carried by the attendants in the scene of the consecration of the Temple are decorated with rings similar to those encircling the horns on the pyxis⁹⁹. In either case, however, the horns serve to reinforce the messianic theme that is the key to the interpretation of the Old Testament scenes on the pyxis.

Having come full circle, it seems appropriate once again to view the pyxis as it was intended to be viewed (fig. 1) not as a narrative of familiar events from Exodus, but as a specifically Christian work that with admirable succinctness and clarity presents the messianic theme central to the Christian faith. While our analysis confirms an Eastern provenance, and points more specifically to Syro-Palestinian sources for the iconography of the pyxis, its message of the fulfillment of the Law and the priesthood in the person of Jesus Christ was universal. It is also particularly

appropriate to a box that may have served as a container for consecrated bread, most likely that distributed at the end of the Mass for those unable to attend the service¹⁰⁰.

Finally, in summing up the message of the pyxis, it seems appropriate to allow Cyril of Jerusalem, far more familiar with the issues than ourselves, to have the final word:

He is called by two names, Jesus Christ; Jesus because he is a Saviour, Christ because he is a Priest. With this in mind the divinely inspired prophet Moses gave the two titles to two men eminent above all, changing the name of his own successor in the sovereignty, Auses to Jesus (Num. XIII, 17) and giving to his own brother Aaron the surname Christ (Lev. IV, 5) that through these two chosen men he might represent at once the High Priesthood who was to come. For Christ is a High Priest, like Aaron, since he « did not glorify himself with the high priesthood but he who spoke to Him « Thou art a priest forever, according to the order of Melchisedec. »¹⁰¹

Archer St. Clair

NOTES

* I would like to thank Gary Vikan and Bazabel Narkiss also provided valuable suggestions. This study was completed with support from the Research Council of Rutgers University. Prof. Kurt Weitzmann who, in addition to advice and criticism, generously provided many of the photographs for this article.

1. A. Darcel and A. Basilewsky, *Catalogue raisonné*, Paris, 1874, no. 29, p. 6.

2. G. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato, 1880, VI, p. 61, pl. 440, 2.

3. W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1976, no. 190 pl. 95 (top left); includes bibliography. Other pyxides with Old Testament scenes are nos. 162, 164, 167, 168, 172, 175, 178, and 191. Nos 161 and 163 combine Old and New Testament scenes.

4. H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter: A Study in Middle Byzantine Painting*, London, 1938, p. 35, n. 7. While he questions the identification of the bearded figure as Moses, he does not offer an alternative.

5. K. Weitzmann, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, III, *Ivories and Steatites*, Washington, 1972, p. 32 f., pl. XVII, figs. 13, 14.

6. S. Poglajen-Neuwall, «Die Züricher Adonis-Pyxis», *Münchener Jahrbuch*, IX, 1932, p. 14; A. Peirce and R. Tyler dated it at the end of the fifth century, but note similarities to the Maximianus cathedra (*L'Art byzantin*,

Paris, 1932, I, p. 96). Volbach dates it in the sixth century (*Elfenbeinarbeiten*, p. 117) For the Maximianus cathedra see C. Cecchelli, *La cattedra di Massimiano ed altri avori Romano-orientali*, Rome, 1937; Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, no. 140, pls. 72, 73.

7. Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, no. 169, pl. 86. Also related is a pyxis in Florence, no. 171, pl. 87.

8. G. Vikan in *Age of Spirituality*, ed. K. Weitzmann, no. 449, p. 499f. See also K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: the Icons*, I, Princeton, 1976, p. 47.

9. See A. St. Clair, «The Visit to the Tomb: Narrative and Liturgy on Three Early Christian Pyxides», *Gesta*, XVIII/1, 1979, p. 127ff.

10. While lockspaces appear frequently, the provision of space for vertical hinges is not common. They are visible on seven of the pyxides published by Volbach (*Elfenbeinarbeiten* nos. 170, 186, 187, 188, 189, 193a, 194).

11. For examples see C. H. Kraeling, *The Excavations at Dura Europos: The Synagogue*, New Haven, 1956, pls. LII, LIII; G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, Rome, 1929, plates, I, XXVIII, 3 et passim.

12. S. Vitale: F.W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, 1958, pl. 317. Mt. Sinai: G. Forsyth and K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Church and*

Fortress of Justinian, Ann Arbor, 1973, p. 13ff., pl. CXXVII. For a general discussion of Moses iconography see D. Mouriki-Charalambous, *The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes*, Dissertation, Princeton University, 1970, p. 51-62, 84-91.

13. Examples are collected in H. Schlunk, «Sarkophage aus christlichen Nekropolen in Karthago und Tarragona», *Madrid Mitteilungen*, VIII, 1967, p. 242ff. See also G.M. Braso, «La velacio de las mans», *Liturgia*, I (*Scripta et Documenta* 7), Monserrat, 1956, p. 311-86.

14. K. Weitzmann and I. Sevcenko, «The Moses Cross at Sinai», *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, 1963, p. 386, fig. 2; A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, pls. I, II, IV-VII, LI, LIII, LIV.

15. Examples in which Moses' hands are veiled also: door of Sta. Sabina, Rome (J.J. Berthier, *La porte de Sainte-Sabine à Rome*, Freiburg, 1892, p. 40); mosaic at S. Vitale (Deichmann, *Frühchristliche Bauten*, pl. 319); a silver reliquary in Thessaloniki (M. Panayotidi and A. Grabar, «Un reliquaire paléochrétien récemment découvert près de Thessalonique», *Cahiers archéologiques*, XXIV, 1975, p. 33ff., fig. 7); the Moses Cross from Sinai (Weitzmann and Sevcenko, «Moses Cross», fig. 2); the mosaic at Sinai (Forsyth and Weitzmann, *Monastery*, pl. CXXVII); a stone relief from Constantinople (J. Strzygowski, «Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von Sta. Sabina in Rom», *Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlung*, XIV, 1893, fig. 1). Other examples are collected in Schlunk, «Sarkophage», p. 244f.

16. K. Weitzmann, *Catalogue*, p. 32. The Law in the form of a scroll is mentioned in Midrash Rabbah, *Deuteronomy*, III, p. 12, and *Song of Songs*, V, 14, 1, ed. I. Epstein, London, 1951, p. 82, 245; see also L. Ginzberg, *The Legends of the Jews*, Philadelphia, 1909-1938, III, p. 119; VI, p. 50, n. 259.

17. Strzygowski, «Das Berliner Moses-Relief», p. 68f.; O. von Simson, *Sacred Fortress, Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Chicago, 1948, p. 32. For an argument against this interpretation, see Mouriki, *Octateuch*, p. 59f.

18. This typology is rooted in the Old Testament itself, whose prophets proclaim a new Exodus in the Messianic Age. It is taken up in the New Testament and by the Early Christian fathers who stress the parallels in the lives of Moses and Christ while identifying Christ as the new Moses, the Messiah. For a discussion of this typology and the texts see J. Danielou, *From Shadows to Reality, Studies in the Biblical Typology of the Fathers*, London, 1960, p. 153ff.; *idem*, *The Bible and the Liturgy*, Notre Dame, 1951, p. 93ff.; L. Goppelt, *Typos: Typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen*, Darmstadt, 1966, p. 70ff.

19. For example, Eusebius, *Demonstrationis Evangelicae*, III, 2; P.G. XXII, 169, quoted in Danielou, *Shadow*, p. 197 f.; see also p. 159 f.

20. For example, Origen, *Hom. Ex. XII*, 3; P.G. XXII, 384-85; Eusebius, *Dem. Evang.*, III, 2; P.G. XXII, 173A; cited in Danielou, *Shadows*, p. 199, 223. See also Goppelt, *Typos*, p. 73; H. Riesenfeld, *Jésus transfiguré*, Uppsala, 1947, p. 172. The parallel is pictorialized in the mosaics of Mt. Sinai where Moses flanks the scene of the Transfiguration (Forsyth and Weitzmann, *Monastery*, pl. CXXVII). See W. Loerke, «Observations on the Representation of 'Doxa' in the Mosaics of Sta. Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai», *Gesta* XX/1, 1981, p. 21.

21. Epistle to the Hebrews, 8: 5.

22. For example Tertullian, *De Baptismo*, P.L. I, 1305ff.; Cyril of Jerusalem, *Catecheses*, P.G. XXXIII, 331ff.; St. Ambrose, *De Mysteriis*, P.L. XVI, 389ff. and *De Sacramentis*, P.L. XVI, 418ff.

23. The open scroll representing the New Law can be seen in the scenes of the *traditio legis* on the Pola casket (H. Buschhausen, *Die spätromischen Metallschreine und frühchristlichen Reliquiare*, Vienna, 1971, pl. B. 33) and in the Orthodox Baptistery stucco, Ravenna (Deichmann, *Ravenna*, p. 83). See W. Schumacher, «Dominus legem dat», *Römische Quartalschrift*, LIV, 1959, p. 1ff. The identification of the scroll with the New Law is clearly made in the Byzantine Psalter, Palat. gr. 381, in two full-page illustrations preceding Psalm 77. In the first Moses receives the Law in the form of a tablet. On the facing page he once more receives the Law, but from Christ in the form of a scroll. See S. der Nersessian, «A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks», *Dumbarton Oaks Papers*, XIX, 1965, p. 175.

24. Wilpert, *Sarcofagi*, II, p. 238, fig. 117, identified as Peter receiving the Law; J. Serra-Vilarò, «I sepolcri della necropoli di Tarragona», *Rivista di archeologia cristiana*, XIV, 1937, p. 251f., fig. 12: 2; H. Schlunk, «Sarkophage», p. 236f. and n. 18; G. Bovini, *I sarcofagi paleocristiani della Spagna*, Vatican City, 1954, no. 34, p. 198ff., fig. 82. For other examples of this pairing of scenes see Wilpert, *Sarcofagi*, I, XXXIX, 2; CXLVIII, 2; CCV.

25. Found in Macedonia in 1966. See Panayotidi and Grabar, «Reliquaire», p. 33ff., figs. 4, 7.

26. F. Deichmann, *Frühchristliche Kirchen in Rom*, Basel, 1948, pl. 19.

27. For example: the Cathedra of Maximianus (Cecchelli, *Cattedra*, pls. XV, XVI). An ivory plaque in Baltimore shows Christ holding a cross-inscribed gospel book, representing the Ancient of Days (Daniel 7: 22), fulfillment of the messianic prophecy of the Old Testament prophets (Susan A. Boyd in *The Age of Spirituality*, ed. K. Weitzmann, New York, 1972, no. 475, p. 530f). For the iconography of the image see K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, I, Princeton, 1976, no. B16, p. 41f., pl. XVIII. The gospel cover of Queen Theodolinda in the Cathedral Treasury of Monza provides an example of such covers (F. Steenbock, *Der Kirchliche Prachtinband im frühen Mittelalter*, Berlin, 1965, p. 70ff., no. 12, pls. 18, 19).

28. Weitzmann, *Catalogue*, p. 32.

29. The silence concerning Joshua in Jewish literature is probably to be explained by the desire not to undermine Moses' importance. See E. Goodenough, *By Light, Light, The Mystic Gospel of Hellenistic Judaism*, Amsterdam, 1969, p. 221; Danielou, *Shadows*, p. 229f.

30. Barnabas, *Epistola*, III, 7-10, P.G. II, 764, trans. Danielou, *Shadows*, p. 231f.; see also Justin Martyr, *Dialogus cum Tryphone Judaeo*, P.G. VI, 652, 736.

31. Such a duality is common in Christian typology, another example being the Sacrifice of Isaac, where both Isaac and the ram are types of Christ. See A. Martimont, «L'iconographie des catacombes et la catéchèse antique», *Rivista di archeologia cristiana*, XXV, 1949, p. 110ff.; I. Speyart van Werden, «The Iconography of the Sacrifice of Abraham», *Vigiliae Christianae*, XV, 1961, p. 214ff.

32. *Adv. Marc.* III, 16, P.L. II, 343, trans. Danielou, *Shadows*, p. 238. See also *Adv. Marc.* III, 18; IV, 7, P.L. II, 347, 371; *Adv. Jud.* IX, X, P.L. II, 623, 627.

33. J. Strzygowski, «Das Berliner Moses Relief», p. 65; H. Schlunk, *Frühchristlich-byzantinische Sammlung (Staatliche Museen in Berlin, Kaiser Friedrich Museum)*, Berlin, 1938, fig. 15.

34. J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901, p. 104f., pl. 12.

35. *Age of Spirituality*, no. 391, p. 434f. V. Illgen, *Zweifarbige reservetechnisch eingefärbte Leinen-stoffe mit*

- προσφυγικὴν βιβλικὴν ἀπεικονισμὸν ἐκ τῆς Αἰγύπτου, Inaug. Diss. Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Mainz, 1968, p. 43-48.
36. Ilgen, *Leinenstoffe*, p. 43f. The substitution of Christ for God in the scene of Moses Receiving the Law occurs in later Byzantine psalter illustration. See der Nersessian, «A Psalter», p. 173ff. The position of Joshua/Jesus behind Moses on the pyxis, however, clearly indicates that he is not meant to function in this way.
37. Ilgen (*Leinenstoffe*, p. 43) identifies the «flamellike» marks to the left of the frontal figure with the bush. While they may be purely decorative hatching, they more closely resemble the flames associated with the site of the mountain at San Vitale, for example (Deichmann, *Ravenna*, p. 316).
38. The use of Christ's monogram for typological purposes occurs on two sarcophagi, in the Lateran and in Metz, where in the scene of the crossing of the Red Sea Miriam's tambourine is marked with the cruciform monogram (J. Doignon, «Le monogramme cruciforme du sarcophage paléochrétien de Metz représentant le passage de la Mer Rouge», *Cahiers archéologiques*, XII, 1962, p. 65ff., figs. 6, 10). According to Zeno, «Mary who struck her tambourine with the women, is the figure of the church who... leads the Christian people not into the desert but into heaven...» (*Sermones*, II, 54, P.L. XI, 509f., trans. Danielou, *Bible*, p. 95). See also Gregory of Nyssa, *De virginitate*, XIX, in *Gregorii Nysseni Opera*, ed. W. Jaeger and H. Langerbeck, Leiden, 1964, VIII, 1, p. 322f.
39. Der Nersessian, «A Psalter», p. 174f., fig. 58.
40. For the Jewish tradition see Kraeling, *Synagogue*, p. 231, n. 915. For Christian examples of the conflation of the events see C. Stornajolo, *Le miniature della topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*, *Codice Vaticano greco 699 (Codices e Vaticanis selecti, X)*, Milan, 1908, pl. 25; Buchthal, *The Paris Psalter*, p. 23f., pl. X.
41. *Itinerarium Egeriae*, 4: 7, CSL, vol. 175, trans. J. Wilkinson, *Egeria's Travels*, London, 1971, p. 96.
42. Wilpert, *Sarcophagi*, plates, I, XCVIII (3); II, CXCIII, 7, CXCVIII, 3, CCV, 3, 5, etc.
43. Weitzmann and Sevcenko, «Moses Cross», fig. 2; Forsyth and Weitzmann, *Monastery*, pl. CXXVII.
44. Darcel and Basilewsky, *Catalogue*, p. 6; Garrucci, *Storia*, VI, p. 61; E. Becker, *Das Quellwunder Moses in der altchristlichen Kunst*, Strassburg, 1909, p. 77.
45. Buchthal, *Paris Psalter*, p. 35, n. 7; Weitzmann, *Catalogue*, p. 32.
46. Tertullian, *De Baptismo*, IX, P.L. I, 1318f.; Cyril of Jerusalem, *Catechesis* XIII, 23, P.G. XXXIII, 800 A.
47. *Itinerarium*, 37, CSL, vol. 175, p. 147f., Eng. trans. in J. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims Before the Crusades*, Warminster, 1977, p. 87.
48. *Itinerarium*, VII. Text in «Die Palästina-Beschreibung des Epiphanius Monachus Hagiopolita», ed. H. Donner, *Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins*, LXXXVII, 1971, p. 66. For the date and translation see Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims*, p. 119, 198f.
49. *De Vita Mosis*, I, 65, text and Eng. trans. F. H. Colson, Loeb edition, London, 1935, p. 311.
50. βάτος ἦν, ἀκανθώδης τι φυτὸν καὶ ἀσθενέστατον οὗτος οὐδένος πρὸ προσεγγόντος, ἐξαίφνης ἀνακαίεται καὶ περισχέδεις δλος ἐκ ρίζης εἰς ἀκρέμονα πολλῇ φλογὶ καθάπερ ἀπὸ τίνος πηγῆς ἀνομβρούσης διέμενε σφοδρὸς, οὐ κατακαίόμενος, οἷά τις ἀπαθὴς οδὸς αἰετὶς ὅλη πυρὸς αὐτοῦ ὄν, ἀλλὰ τροφὴ χρώμενος τῷ πυρὶ. (*De Vita Mosis*, I, 65).
51. τὸν δὲ ἐκνισθέντα τῷ ἀπὸ τῆς θύρας ἀναβάντα πρὸς τὸ ὄρος καὶ ἰδεῖν θάμνον ἱερὸν οὐ πυρρῶδες τὸ φῆγος ἐξήκτετο, τὸν δὲ κλῖδον τοῦ θάμνου καθάπερ ἐν ὁρόσῳ τῇ φλογὶ συνανθιλλόντων, εἰπεῖν ταῦτα τὰ ῥήματα πρὸς ἑαυτὸν ὅτι Διαβὰς ὄψομαι τὸ μέγα δράμα τοῦτο. (*De Vita Mosis*, I, 20, *Opera* VII, 1, p. 9, trans. A. Malherbe and E. Ferguson, Gregory of Nyssa, *The Life of Moses*, New York, 1978, p. 34f).
52. Forsyth and Weitzmann, *Monastery*, pl. CXXVI.
53. *Itinerarium*, 4: 7, CSL, vol. 175, p. 43, trans. J. Wilkinson, *Egeria's Travels*, London, 1971, p. 96.
54. *De locis sanctis*, 37, CSL, vol. 175, p. 147, trans. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims*, p. 87.
55. *Annales*, II, 161-163, PG, CXI, 1072, trans. H. Skrobucha, *Sinai*, Lausanne, 1959, p. 40. See G. Ebers, *Durch Gosen zum Sinai: Aus dem Wunderbuche und der Bibliothek*, Leipzig, 1872, p. 407f. For the Arabic text see *Corpus Scriptorum Christianorum orientalium*, VI.
56. *Ibid.*
57. See Forsyth and Weitzmann, *Monastery*, fig. A, pl. XXXIIB.
58. Paris gr. 139, f. 422v. (Buchthal, *Paris Psalter*, fig. 10); Vat. reg. gr. 1, f. 155v (*Le miniature della bibbia cod. Vat. reg. gr. 1 e del salterio cod. Vat. pal. gr. 381; Coll. Paleografica Vaticana*, I, Rome, 1905, pl. X). Other examples are an icon from Mt. Sinai, dated in the thirteenth century, where the water flows beneath the feet of Moses to the bush (G. and M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, Athens, 1956, p. 161; color reproduction in *Time Magazine*, LXXIII, 15, 1959, p. 92); the Homilies of Jacobus Kokkinobaphus, Paris gr. 1208, 73v, where sheep appear with the bush and spring (*Soc. Fr. Rep. Mss. Bull.*, XI, 1927, pl. X, 1) and later icons from Mt. Sinai (J. Galey, *Sinai and the Monastery of St. Catherine*, New York, 1980, figs. 75, p. 107).
59. Buchthal, *Paris Psalter*, p. 35. In the Paris Psalter Buchthal identified the standing figure on the right as Moses striking the rock. However, as Weitzmann pointed out, his pose and gesture are not appropriate to the water miracle. Rather the figure is included to conform to the layout of the other ode pictures that include a praying figure facing the text of each ode («The Psalter Vatopedi 761: Its Place in the Aristocratic Psalter Recension», *Journal of the Walters Art Gallery*, X, 1947, p. 47; «The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension», *Dumbarton Oaks Papers*, XXX, 1976, p. 72f.).
60. Weitzmann, *Catalogue*, p. 32.
61. *Ibid.*
62. Children, dressed in long or girded tunics, frequently appear in the Crossing of the Red Sea, on sarcophagi (Wilpert, *Sarcophagi*, plates, II, XCVII, 4) and in manuscript illumination (Buchthal, *Paris Psalter*, fig. 9). In both media, however, small size is also used to distinguish Israelites from more important figures. See below n. 64.
63. According to Jewish legend, rather than turning away from the divine vision on Sinai, the two brothers basked in it, one of the sins that led to their deaths. Ginzberg, *Legends of the Jews*, III, p. 188; VI, p. 75, note 383.
64. The use of hierarchic scaling is common in late antique and early Christian art. Similar distinctions of size and dress occur at Dura Europos (Kraeling, *Synagogue*, p. 371), on sarcophagi (Wilpert, *Sarcophagi*, I, XCVII, 2, 4; XCVIII, 1-3; C-II et passim), and on ivories approximately contemporary to the pyxis (Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, nos. 162, 180, 182). This practice continues
- in the marginal psalters, where small size distinguishes the Israelites from the more important figures of Moses, Aaron, Joshua, and the seventy elders (S. Dufrenoy, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge*, I, *Pantocrator* 61, Paris Gr. 20, *British Museum* 40731, Paris, 1966, p. 29, 45, pls. 14, 39; S. der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge*, II, London, Add. 19352, p. 41, fig. 165, pl. 58. In the eleventh-century Cosmas Indicopleustes, Mt. Sinai 1186, 75 vo. (E. K. Rjedin, *Kristianskaja Topografija Koz'my Indikoplova po greceskim i russkim spiskam*, Moscow, 1916, p. 222, fig. 222) what appear to be children complaining to Aaron and carrying a heavy load were perhaps in the model Israelites, reduced in size to distinguish them from Moses and the elders.
65. See *Acts* 7: 1-50; Gregory of Nyssa, *De Vita Moysis*, II, 159, *Opera*, VII, 1, pp. 84-85; Danielou, *Shadows*, p. 161f.
66. Aaron's reluctance is stressed in Jewish legend where the Jews threaten Aaron with death if he refuses to make the idol. See Ginzberg, *Legends*, III, p. 121ff.
67. See Cyril of Alexandria, *De adoratione in spiritu et veritate*, XI, P.G. LXVIII, 725-32; Cyril of Jerusalem, *Catechesis*, X, P.G. XXXIII, 676. Other examples, eastern and western, are collected in *Dictionnaire de théologie catholique*, I, 2-7.
68. *De Vita Moysis*, I, 58, *Opera*, VII, 1, p. 26. Trans. A. Malherbe and E. Ferguson, *Gregory of Nyssa*, New York, 1978, p. 46.
69. In the description of the pyxis at the Index of Christian Art, Princeton University, it is described as «a lulab in vessel».
70. See Kraeling, *Synagogue*, p. 125ff., pl. LX, Rjedin, *Topografija*, pl. XXVI.
71. Ambrose, *De XLII mansionibus*, P.L. XVII, 25; *Epist.* IV, n. 4, P.L. XVI, 890; Cyril of Jerusalem, *Catechesis* XII, 28, P.G. XXXIII, 762.
72. *Yalkut Shim'oni* on Ps. CX, 869, quoted in Jewish Encyclopedia, I, 5.
73. Tertullian, *De Baptismo*, IX, P.L. I, 1318f.; Origen, *In Exod.* VII, P.G. XII, 341ff.
74. *The Book of the Bee*, trans. E. A. Wallis Budge, in *Anecdota Oxoniensia* (Semitic series, 51), vol. I, pt. 2, Oxford, 1886, p. 50-52.
75. *De antiquitatibus Constantinopolitanis*, ed. I. Bekker, Bonn, 1843, p. 103, written during the reign of Basil II.
76. *De ceremoniis*, I, 7, text and trans. in A. Vogt, *Le Livre des cérémonies*, Paris, 1935, I, p. 4. For a discussion of the rod and its relation to Constantine see Doignon, «Le monogramme cruciforme», p. 78.
77. The story of the miraculous flowering of Joseph's rod is told in chapters VIII-IX.
78. Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, nos. 127, 169.
79. Hebrews, VII: 11-12; John Chrysostom, in *Epist. ad Heb.*, VII, P.G. LXIII, 101-3; Ambrose, in *Psalm XXXVII enarat.* 8, P.L. XIV, 1060.
80. Cyril of Alexandria, *De adoratione in spiritu et veritate*, I, XI, P.G. LXVIII, 725-32; Cyril of Jerusalem, *Catechesis*, XI, P.G. XXXIII, 676. For additional examples see *Dict. de Theol. Cath.*, I, p. 3ff. That Jesus was a priest after the order of Melchisedek in addition or sometimes in contradistinction to Aaron is emphasized in Eusebius, *Dem. Evang.* IV, 15, P.G. XXII, 299; John Chrysostom, *Adv. Judaeos*, VII, 5, P.G. XLVIII, 921ff.
81. The pairing of Moses and Aaron for typological purposes occurs in a Paleologan fresco (N. Beljaev, «Le tabernacle du témoignage dans la peinture balkanique du XIV^e siècle», *Mélanges Th. Uspensky*, 1/2, Paris, 1930, p. 315-324. Another possible pairing occurs at Dort Kilise, dated in the tenth century (N. Thierry, «Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale», *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie ux X^e et XI^e siècles* (Variorum Reprints), London, 1977, p. 78f., n. 23).
82. According to Jewish legend the goat was chosen because when Joseph was put into the pit, his coat was dipped in goat's blood. In expiation for this act of deception it was ordained that a kid be used as an atonement sacrifice when the Tabernacle was dedicated. Ginzberg, *Legends*, II, p. 27; III, p. 183.
83. Eusebius, *Dem. Evang.* I, 10, P.G. XXII, 84ff.; John Chrysostom, *Adversus Judaeos*, VII, P.G. XLVIII, 915ff.; see also Danielou, *Bible*, p. 147.
84. Eusebius, *Dem. Evang.* I, 10, P.G. XXII, 86f., trans. W. J. Ferrar, *Proof of the Gospel*, New York, 1920, I, p. 56f.
85. Eusebius, *Dem. Evang.* VIII, 1, P.G. XXII, 596, trans. Ferrar, *Proof*, II, p. 115.
86. See G. Galavaris, *Bread and the Liturgy*, Madison, 1970, p. 13f.
87. The pyxis thus provides an early example of a typology popular in the Middle Ages where in scenes of the crucifixion the figure of Synagogue is accompanied by a goat, symbol of the Jewish sacrifice replaced by the sacrifice of Jesus Christ. (Examples collected in G. Schiller, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, Gütersloh, 1976, IV, 1, p. 51ff.)
88. Kraeling, *Synagogue*, p. 130ff., pl. LX. Philo says the tabernacle was constructed to resemble a sacred temple (*De Vita Mosis*, II, 89). See also E. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New York, 1964, III, fig. 478; X, p. 3ff.; the mosaics of Sta Maria Maggiore, C. Cecchelli, *I mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore*, Turin, 1956, pl. XXXVI.
89. Kraeling, *Synagogue*, p. 61, pl. LI. The shell motif is repeated in the depiction of the temple above the niche. For a discussion of the symbolism of the shell see M. Bratschkova, «Die Muschel in der antiken Kunst», *Bulletin de l'Institut archéologique Bulgare*, XII, 1938, 1-131, Goodenough, *Jewish Symbols*, VIII, p. 95ff.
90. Kraeling, *Synagogue*, p. 22, notes 99, 100.
91. Forsyth and Weitzmann, *Monastery*, pl. IX. The objects flanking the crux gemmata are probably candles. For a discussion of this and similar chapels see T. Mathews, «Private' Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-appraisal», *Cahiers archéologiques*, XXX, 1982, p. 125ff.
92. For Jewish and Christian altars see RAC, I, «Altar», p. 332ff. Similar altars can be seen in the mosaics of the orthodox Baptistery and at San Vitale in Ravenna (Deichmann, *Ravenna*, 63, p. 312). A similar altar and lamp beneath a baldachin appear on a pyxis in the Metropolitan Museum (Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, no. 177). See A. St. Clair, «The Visit to the Tomb: Narrative and Liturgy on Three Early Christian Pyxides», *Gesta*, XVIII/1, 129ff., fig. 7.
93. A similar theme is represented on a seventh-century icon from Sinai (Forsyth and Weitzmann, *Icons*, 41, pl. XVIII) where Christ appears as the Ancient of Days, the fulfillment of messianic prophecy, holding the open codex.
94. Chalices, wine cups and fountains appear on Jewish monuments and are sometimes remarkably similar to Christian examples, in form as well as meaning, making

a precise interpretation of the object difficult. See Goodenough, *Jewish Symbols*, I, p. 276; II, p. 91; III, p. 685-89, 887-88.

95. *Dem. Evang.*, I, 10, P.G. XXII, 92f., trans. Ferrar, *Proof*, p. 62.

96. *Storia*, VI, p. 61.

97. Danielou, *Bible*, p. 115. According to the Pilgrim of Piacenza, V, 174, 22 (CSL, vol. 175, p. 140f.), the horn of anointing used by Jewish kings was preserved in the basilica of Holy Sion. According to Wilkinson, the relic does not seem to be Jewish in origin (*Jerusalem Pilgrims*, p. 36). For examples of the horn of unction see Kraeling, *Synagogue*, p. 166, n. 622, pl. LXVI; the David plates (*Age of Spirituality*, no. 425); the Paris Psalter, 3r. (Buchthal, *Paris Psalter*, pl. III).

98. Kraeling, *Synagogue*, p. 129 and n. 462. For a description see Josephus, *Antiquitates*, III, 291, Loeb

edition, London, 1930, IV, p. 458. For a depiction of the trumpets see Goodenough, *Jewish Symbols*, III, fig. 696.

99. Kraeling, *Synagogue*, LX. For a discussion of shofars see Goodenough, *Jewish Symbols*, IV, p. 167ff. In later examples the two objects are often indistinguishable. Compare for example the horn of unction in the twelfth-century Vat. gr. 333, fol. 22v (J. Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois*, Vat. gr. 333, Paris, 1973, p. 38ff., pl. II, fig. 4) with the shofars depicted in the Octateuchs. See example reproduced in Goodenough, *Jewish Symbols*, XI, fig. 244.

100. Their use as luxury objects within the private sector, however, is equally possible. See A. St. Clair, *Early Christian Pyxides Carved with New Testament Scenes*, Dissertation, Princeton University, 1977, p. 1ff.

101. Cyril of Jerusalem, *Catechesis*, X, 11, P.G. XXXIII, 676, trans. L.P. McCauley, S.J., *The Works of Saint Cyril of Jerusalem*, I, Washington, 1969, p. 202f.

Plaque de marbre sculptée dans l'église de Chambornay-les-Bellevaux (Haute-Saône)

par Elisabeth CHATEL

L'église de Chambornay-les-Bellevaux¹ conserve une plaque de marbre blanc à la belle patine dorée dont le décor sculpté est particulièrement intéressant, tant par sa valeur artistique que par son iconographie. Ce monument, surprenant dans une modeste église de village, pose des problèmes difficiles à résoudre concernant son origine, sa date et son utilisation.

Les renseignements sur l'histoire de Chambornay-les-Bellevaux sont rares. Des vestiges gallo-romains y ont été signalés, en particulier les restes de deux mosaïques reconnues en 1842, l'une derrière l'église, l'autre à l'extrémité du village sous une maison appelée le Château-Gaillard². Le plus ancien texte qui mentionne Chambornay date de 967. C'est une confirmation par Conrad le Pacifique, roi de Bourgogne, des possessions acquises par les chanoines de Saint-Étienne de Besançon : *easdem res quas Stephanus abbas beato protomartyri tradidit, in villa Camburnico... concedimus et corroboramus*³. Vers l'an mil, l'archevêque de Besançon Hector avait donné ou confirmé au chapitre de Saint-Étienne la chapelle Saint-Justin de Chambornay. Cette donation est rappelée dans un diplôme de l'empereur Henri III en 1049 : *in honorem protomartyris Christi... confirmamus... capellam sancti Justini de Camborniacum cum altari et allodio quod ibi acquisivit sancto Stephano archiepiscopus Hector*⁴. Cette chapelle Saint-Justin, construite à l'écart du village sur une éminence d'où l'on domine la vallée de l'Ognon, existe encore en partie.

En 1145, l'archevêque Humbert donna Saint-Justin à Ponce, premier abbé de Bellevaux, abbaye cistercienne qui venait d'être fondée en 1120. Peu de temps après, une église paroissiale fut bâtie dans le village par les moines de Bellevaux sous le vocable de Saint-Germain. L'église actuelle conserve un chœur de la fin du XII^e siècle. Au XV^e ou au XVI^e siècle on ajouta sur le flanc sud une chapelle dédiée à Notre-Dame. Elle reçut au XVII^e siècle les libéralités de la famille de

Belin, originaire de Besançon, propriétaire à cette époque du château de Chambornay. En 1874, dans cette chapelle qui, alors ne servait plus au culte, l'abbé Lécot, curé de Chambornay, découvrit l'énigmatique plaque de marbre, objet de cette étude. Elle était encastrée dans un autel du XVIII^e siècle et l'abbé Lécot l'en retira pour la fixer sur le mur sud du chœur de l'église où elle se trouve encore⁵.

Le décor de cette belle dalle de marbre blanc de 0,41 m de hauteur sur 0,56 m de largeur, est traité sur un fond piqueté formant une surface rugueuse (fig. 1). Cette technique rappelle celle de certains sarcophages mérovingiens en pierre mais aussi d'œuvres lombardes en marbre du début du VII^e siècle. La dalle funéraire d'Aldo, au Musée du Castello Sforzesco à Milan⁶, porte au centre une grande croix dont le fond est brut. Une autre dalle, qui se trouvait autrefois dans l'église milanaise de Santo Stefano⁷, présente la même particularité du fond irrégulier (fig. 2). Sur une des plaques du chancel de Limans (Alpes-de-Haute-Provence)⁸ où subsistent des traces de polychromie, le piquetage du fond a, sans doute, eu pour but de fixer la peinture. Le fond de la plaque de Chambornay conserve des traces de ciment brunâtre sur lequel se détachaient les motifs sculptés. Le même ciment, autrefois rouge, se retrouve à l'intérieur des incisions qui dessinent les guirlandes du cadre.

Le centre de la composition est occupé par un grand chrisme de facture tout à fait classique, accosté de l'*alpha* et de l'*omega*. Il est inscrit dans un cercle de 0,30 m de diamètre, large de 0,03 m. Au sommet de ce cercle, une petite croix latine marque le début et la fin d'une inscription gravée en belles capitales : APOSTVLI. ET MART. YRES MEMENTOTE NOSTRI IN CONSPECTV DN̄. Sur les branches pattées du chrisme un décor gravé cherche à imiter l'orfèvrerie. De nombreux chrismes ou croix monogrammatiques comportaient, en effet, des gemmes ou des pâtes de verre coloré dont l'existence n'est

1. Haute-Saône ; arrondissement de Vesoul, canton de Rioz.
2. L. Suchaux, *La Haute-Saône. Dictionnaire historique, topographique et statistique des communes du département*. Vesoul, 1866, p. 110-112.
3. François-Ignace Dunod de Charnage, *Histoire des Séquanois et de la province séquanoise des Bourguignons et du premier royaume de Bourgogne, de l'église de Besançon jusqu'à dans le VI^e siècle et des abbayes nobles du Comté de Bourgogne*, Dijon, 1737, t. II, p. 595.
4. Du même, *Histoire de l'église, ville et diocèse de Besançon...*, Besançon 1750, t. I, p. XLI. L'authenticité de ces textes m'a été confirmée par M. Gérard Moyse, conservateur aux Archives du Doubs que je remercie très vivement pour les précieux renseignements qu'il m'a communiqués.
5. Chanoine Suchet, *La rose de Chambornay-les-Belleveaux*, Besançon, 1897, p. 9-10.
6. Silvana Casartelli Novelli, *I Longobardi e la Lombardia*, p. 77, fig. 4. — G.P. Bognetti, *Storia Archeologica e Diritto nel problema dei Longobardi* (L'Età Longobarda, III), Milan, 1967, p. 206 et p. 216.
7. G.P. Bognetti et E. Arslan, *Milano Longobarda* (Storia di Milano, t. II), Milan, 1954, p. 193-194.
8. Guy Barruol, « L'autel et les cancels paléo-chrétiens de Limans (Basses-Alpes) », *Cahiers archéologiques*, XIV, 1964, p. 67-84. — Jean Hubert, « Note sur la date des dalles de marbre sculpté de Limans », *ibid.*, p. 85-94.
9. J. Hubert, J. Porcher, W.F. Volbach, *L'Europe des invasions* (Univers des Formes), Paris, 1967, p. 20, fig. 22.
10. Elisabeth Chatel, *Recueil général des monuments sculptés en France pendant le haut Moyen-Age (IV^e-X^e siècles)*, t. II, Isère, Savoie, Haute-Savoie, Paris, 1981, n° 111, p. 67-68, pl. XXXVII.
11. Du même, *ibid.*, n° 36, p. 28, pl. XVIII.
12. Silvana Casartelli Novelli, *op. cit.*, p. 76-77, fig. 1.
13. L. Caramel, *Dalle Testimonianze paleocristiane al Mille* (Storia di Monza e della Brianza, vol. IV I), Milan, 1976, p. 93.
14. Le tympan est antérieur à 1096-1098, date du transfert du siège épiscopal aragonais à Huesca ; cf. Serafin Moralejo Alvarez, « Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca », *Bulletin monumental*, t. 131, 1976, p. 7-9 et Angel Vicente, *Aragon roman* (Zodiaque), 1971, p. 159, pl. 36.
15. Je remercie M. François Braemer, qui a bien voulu me fournir cette indication de monuments qui n'ont pas été publiés jusqu'à présent.
16. F. Cabrol, H. Leclercq et H.I. Marrou, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, s.v. ancre (t. I (2), 1907, col. 2001, 2014, fig. 566, col. 2024, fig. 582, col. 2028).
17. André Grabar, *Le Premier art chrétien (200-395)*, Paris, 1966, p. 123, fig. 122.
18. Abbé Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, 2^e éd., Paris, 1877, s.v. poisson, p. 545.
19. F. Cabrol, H. Leclercq et H.I. Marrou, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, s.v. dauphin (t. IV (I), 1920 col. 284 et 287).
20. G. Pesce, *Sarcophagi romani di Sardegna*, Rome, 1957, n° 34, fig. 75, pl. LIX.
21. Fernand Benoît, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, supplément à *Gallia*, V, Paris, 1954, n° 98, p. 67-68, pl. XXXVII, i.
22. Du même, *ibid.*, n° 111, p. 73, pl. XLIII, 2.
23. Geneviève Moracchini-Mazel, *Les monuments paléochrétiens de la Corse*, Paris, 1967, p. 97-98, fig. 133.
24. André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, p. 12-13.
25. *Saint-Victor de Marseille, site et monument*, Marseille, mai-septembre 1973, n° 4 du catalogue de l'exposition.
26. Henri Desaye et André Blanc, « Inscriptions nouvelles de la Drôme et de l'Ardèche », *Gallia*, XXVII, 1969, n° 8, p. 208-209.
27. Nancy Gauthier, *Recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures à la Renaissance carolingienne*, t. I, Première Belgique, Paris, 1975, n° 1, 135, p. 353.
28. J. Hubert, J. Porcher, W.F. Volbach, *L'Europe des invasions*, *op. cit.*, p. 221, fig. 235.
29. Des mêmes, *ibid.*, p. 180, fig. 189.
30. Denise Fossard, May Vieillard-Troiekouroff, Elisabeth Chatel, *Recueil général des monuments sculptés en France pendant le haut Moyen-Age, (IV^e-X^e siècles)*, t. I, Paris et son département, Paris, 1978, n° 335, p. 176-177, pl. CIV-CV.
31. M. Charles Piétri considère qu'elle ne peut être antérieure au VII^e siècle, M. Jean Vézin la situe entre le VII^e et XI^e siècles.
32. Wilhelm Koehler, *Die Karolingischen Miniaturen*, I, Berlin, 1930, p. 87 et *Die Gruppe des Wiener Krönungsvangeliers*, Metzger Handschriften, Berlin, 1960, p. 54-55, pl. 76 b.
33. Silvana Casartelli Novelli, « Le Fabbriche della cattedrale di Torino dall'età paleocristiana all'alto medioevo », *Studi Medievali*, 3^e série, XI, 2, 1970, p. 637-638 et 640-643, p. V-VI.
34. Du même, *ibid.*, p. 651 et note 152.
35. Chanoine Suchet, *La rose de Saint-Jean*, Besançon, 1897.

Une nouvelle chapelle byzantine près d'Avçilar (Cappadoce). Sa décoration absidale

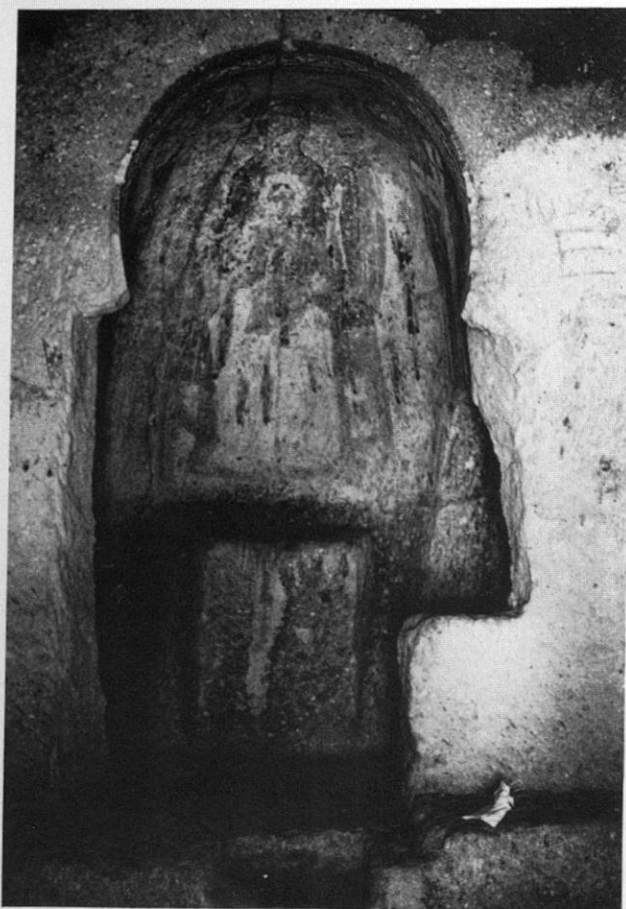
par Catherine JOLIVET - LEVY

C'est dans une région déjà riche en établissements rupestres d'époque byzantine, près du village d'Avçilar, que nous avons visité en été 1982 une petite chapelle inédite, qui présente l'intérêt de conserver son décor absidal. Situé à 8 km au sud d'Avanos, l'antique Vénasa¹, et à 7 km à l'ouest-nord-ouest d'Ürgüp (Hagios-Prokopios²), Avçilar, établi au bord d'une rivière³, entouré de petits bassins cultivés, est l'exemple type du « village à cônes »⁴. Précédemment appelé Maçan, c'est l'ancienne Matianè (ou Matiana) des sources byzantines⁵. Le toponyme apparaît dans la *Passion de saint Hiéron* comme le lieu de naissance du saint, vigneron cappadocien enrôlé dans l'armée de Dioclétien et martyrisé à Mélitène avec ses compagnons⁶. Dans la première moitié du XI^e siècle, Matianè est élevée au rang de siège épiscopal, suffragant de la métropole de Mokissos⁷.

De nombreux vestiges, antiques et chrétiens, sont conservés dans le village et ses environs immédiats⁸. Une dizaine de tombeaux, la plupart à colonnade et d'époque hellénistique, y a été répertoriée⁹. Les établissements religieux, publiés ou mentionnés jusqu'ici, sont tous, sauf un, situés dans les environs d'Avçilar¹⁰ ; d'autres existent probablement encore à l'intérieur même du bourg, réutilisés comme pièces d'habitation, granges ou écuries¹¹. L'église la plus ancienne (VI^e-VII^e siècle), Durmuş kilisesi, est une basilique à trois nefs qui conserve son aménagement liturgique (ambon, soléa, templon, trône), mais est dépourvue de peintures¹². Des décorations fragmentaires, attribuées par N. Thierry à la fin du VII^e siècle, sont en revanche conservées à Karşı becak¹³ et dans une église récemment découverte au pied de deux tombeaux antiques, à l'ouest du village (Mezar alti kilise¹⁴). Aucun monument ne peut être rattaché à la série dite « archaïque »¹⁵ et il faut attendre la seconde moitié du X^e siècle et surtout le XI^e siècle pour que se manifeste un renouveau que l'on peut peut-être mettre en relation avec

l'élévation de Matianè comme siège épiscopal. Cette seconde série monumentale comprend Orta Mahalli kilise, église en croix libre située dans le village même et dont le décor est attribué à la seconde moitié du X^e siècle¹⁶, Karabulut kilisesi, petite chapelle funéraire peinte probablement dans le premier quart du XI^e siècle¹⁷, le complexe monastique de Bezirhani¹⁸ et Yusuf Koç kilisesi, dont la datation est controversée¹⁹. C'est à cette seconde série que se rattache la chapelle que nous avons découverte.

Située au nord-ouest d'Avçilar, elle est creusée dans un cône, à gauche du chemin menant vers Karşı becak et en bordure du vaste parking aménagé à gauche de la route qui se dirige vers Üçhisar. Bien que son entrée s'ouvre à 2m 50 environ au-dessus du sol actuel, elle est aisément accessible. Utilisée comme pièce d'habitation, elle était probablement fermée par un volet de bois et ceci explique qu'elle ait échappé jusqu'ici à l'attention des visiteurs. Conformément à un type architectural fréquent dans la région pour les chapelles de petites dimensions, il s'agit d'une église à nef unique, peu allongée (3m 90 x 3m 30), couverte d'une voûte en berceau dont la naissance est marquée, en haut des parois par un bandeau en relief. Un profond *arcosolium* (1m 85 de large, 1m 38 de profondeur), creusé de deux tombes, est aménagé dans le mur nord, à l'ouest. Une banquette, qui s'interrompt dans la partie occidentale de la nef, longe le bas des parois. L'abside, unique, s'ouvre au centre du mur est par un arc en fer-à-cheval ; elle est surélevée de 0m 32 par rapport au sol de la nef et accessible par deux marches. Comme très souvent en Cappadoce, elle décrit en plan un demi-cercle outrepassé. Sa largeur est de 1m 40 à l'entrée, sa profondeur de 1m 23 et sa hauteur de 2m 40. Des chancels bas encadraient l'entrée ; celui du nord est détruit. A l'intérieur est conservé l'autel, solidaire de la paroi, au centre, tandis qu'un siège, surmonté d'une niche à fond plat, est réservé à droite de l'entrée, du



1. Avcilar, chapelle. Vue générale de l'abside.

côté sud. Selon un dispositif courant en Cappadoce, on trouve au nord de l'abside, dans le mur est de la nef, une petite niche cintrée destinée à faire office de prothèse.

Le décor figuré de cette modeste chapelle était limité à l'abside et les dimensions réduites de celle-ci n'ont permis d'y placer qu'une seule composition, qui se déploie au-dessus du niveau de l'autel (Fig. 1). La place centrale, seule bien visible de la nef, est occupée par la Théotokos trônant avec l'Enfant. Deux figures de saints, debout de face, l'encadrent : un évêque, Jean Chrysostome, à droite (côté sud) et un martyr à gauche (Fig. 3 et 4). L'ensemble de la composition, réalisée dans une gamme de couleurs restreinte, dans laquelle prédominent le pourpre, le rouge, l'ocre et le brun, se détache sur un fond à deux zones, aujourd'hui verdâtre en bas et gris-clair dans la partie supérieure.

La Vierge (Fig. 2), désignée par le sigle habituel, ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ est vêtue d'une tunique claire et d'un *maphorion* pourpre. Un large contour sombre cerne sa silhouette. Le visage de Marie a été, comme tous ceux de cette abside,

intentionnellement détruit. Le nimbe est ocre, bordé d'un rang de perles blanches. Elle siège sur un trône qui se rattache, compte-tenu de la forme incurvée des montants latéraux du dossier, au groupe, aussi nombreux que diversifié, des trônes dits à dossier en lyre²⁰. Les boiseries du siège sont ocre jaune et rehaussées de gemmes et de perles (en partie effacées), un ornement circulaire cerné d'un rang de perles marquant l'intersection des montants latéraux du dossier et de sa traverse supérieure²¹ ; les extrémités de ces éléments sont évasées et également bordées de perles. Le dossier du trône est tendu d'un tissu rouge au décor quadrillé relevé de perles, tandis qu'un coussin de même couleur, et lui aussi orné de perles, garnit le siège. La Vierge, dont les pieds reposent sur un marchepied, tient le Christ-enfant devant elle, dans l'axe de son corps, d'un geste asymétrique traditionnel : la main droite sur son épaule, la gauche abaissée sur la jambe. Assis de face, l'Enfant bénissait de la dextre ramenée devant le buste, la main gauche tenant probablement le rouleau. Son vêtement antique est de couleur ocre, tout comme son nimbe crucifère que borde un rang de perles.

A droite, sur le côté sud de l'abside, un évêque est représenté frontalement au-dessus de la niche creusée dans la paroi (Fig. 3). La main droite ramenée devant la poitrine bénissait, la gauche, masquée sous la chasuble, soutient un livre ocre, au décor de perles. Le prélat porte un *sticharion* ocre et un *phelonion* pourpre, sur lequel se détache la large étole blanche de l'*omophorion* ; celui-ci, à pan médian, dessine sur la poitrine un V, qu'ornent deux simples croix latines noires. Une étroite bande blanche, de part et d'autre du cou, signale la présence d'un *épitrachéliion* qui n'apparaît pas dans le bas, la figure étant coupée par la niche. La silhouette est détachée du fond par un épais contour noir. Un nimbe perlé, semblable à celui de la Vierge, entoure le visage du saint. Celui-ci, fort endommagé, était allongé, avec un front haut et dégagé, sillonné de rides, et des joues émaciées. La chevelure brune, peu épaisse, présente une petite mèche médiane et la barbe, assez courte, s'achève par deux pointes. Le type iconographique du personnage s'accorde avec l'identification que permet l'inscription fragmentaire peinte en blanc à gauche : ὁ ἄγιος Ἰωάννης [ἡγίας ὁ Χ]ριστός [οὐός], saint Jean Chrysostome.

Un martyr est représenté symétriquement, du côté nord de l'abside (fig. 4). Il est vêtu d'une

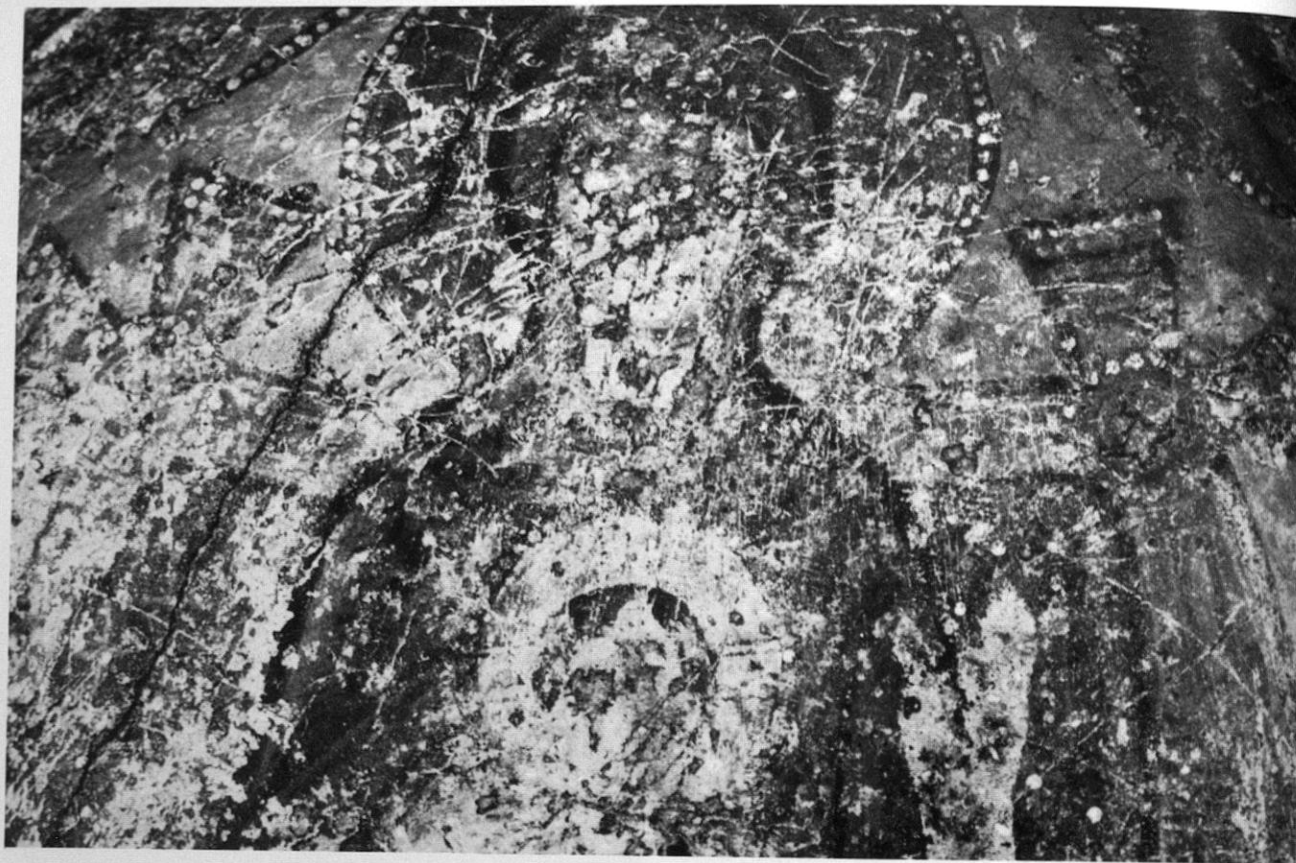
chlamyde pourpre à *tablion* jaune et d'une tunique rose, que décore, visible sur l'épaule droite, un empiècement jaune emperlé. Le bras droit replié sur le buste tenait probablement une croix, attribut habituel des martyrs. Le visage, qu'entoure un nimbe perlé, a été détruit et il ne reste qu'une partie de la chevelure brune et de la barbe courte et pointue du personnage. A droite sont conservées les premières lettres de l'inscription qui le nommait : ὁ ἄγιος Σί..., et qui suggèrent de l'identifier avec saint Sisinnios²².

Sur l'étroit intrados de l'arc absidal, court, entre deux bordures brun-rouge, un simple mais élégant rinceau de feuilles trilobées, très régulier, peint en blanc sur fond noir (fig. 3).

L'intérêt de ce modeste ensemble pictural réside surtout dans son programme iconographique²³. Celui-ci vient en effet s'ajouter à la série – relativement limitée – des décors absidaux cappadociens centrés sur la figure de la Théotokos²⁴. On sait que, contrairement à la tradition constantino-politaine, l'usage qui prévaut dans la région réserve la place d'honneur, dans l'abside, à l'image du Christ, selon deux formules principales et successives : vision triomphale entre les forces angéliques (époque « archaïque »)²⁵ et Déisis (XI^e siècle)²⁶. La Vierge est cependant représentée, en tant que symbole de l'Incarnation, dans près d'une quinzaine d'églises, la formule la plus répandue la montrant escortée par les archanges Michel et Gabriel²⁷. La présence d'autres saints à ses côtés est beaucoup plus rare. Elle est attestée dans la petite chapelle n° 2 de Güllü dere, dont les peintures fort endommagées pourraient remonter à l'époque pré-iconoclaste²⁸, et dans les décorations « archaïques » de Kubelli kilise 2 (Soğanli)²⁹ et d'El Nazar (Göreme 1). Dans ce dernier monument, c'est un évêque (ou moins probablement un diacre) et un saint non identifiable qui encadrent la Théotokos entre deux archanges³⁰. On peut encore citer ici le décor de l'église de la Mère du Christ, près de Selime (vers le milieu du X^e siècle), où près de la Vierge à l'Enfant entre deux anges dans la conque, sont peints à la douelle de l'arc absidal un apôtre, Philippe, et un prélat, Grégoire de Nazianze³¹. Dans l'abside centrale de l'église de Hallaç Manastir, près d'Ortahisar, le programme se limite à un panneau rectangulaire, au centre de la paroi, représentant la Théotokos trônant entre deux figures frontales : un archange et un évêque, saint Basile (XI^e siècle)³².

Il est assez fréquent, dans les décorations où le Christ occupe le centre de la conque absidale, que la Vierge soit reportée à un emplacement secondaire : registre inférieur³³, tympan oriental de la nef³⁴ ou abside latérale. Dans ce dernier cas, plusieurs formules se rencontrent : 1) Marie seule avec l'Enfant³⁵, 2) entre des anges ou des archanges³⁶ ou 3) entre des saints. Cette troisième variante apparaît dans l'absidiole nord de l'église « archaïque » de la Théotokos (Göreme 9), où il s'agit, comme dans la chapelle d'Avcilar, d'un évêque (non identifiable) et d'un martyr, peut-être saint Georges à qui était dédié le sanctuaire³⁷. A Kiliçlar kilisesi (Göreme 29), dans l'abside nord, quatre saints entouraient Marie : Zacharie et Théodotè à droite (sud), deux figures détruites à gauche (début X^e siècle)³⁸. Dans l'abside sud de Balli kilise, dans la vallée de Péris-tréma, on trouve associés à l'image de la Vierge, l'archange Gabriel, sainte Paraskévi et l'évêque Athénogène (vers le milieu du X^e siècle)³⁹. On peut encore rattacher à cette série, bien qu'ils soient plus éloignés du programme de la chapelle d'Avcilar, les décors des absides nord de Direkli kilise, près de Bélisrama (976-1025)⁴⁰, et de Cambazli kilise à Ortahisar⁴¹. Dans le premier cas, ce sont deux prophètes (Zacharie et peut-être Isaïe) qui accompagnent la Théotokos entre deux anges, tandis que dans le second, Marie était encadrée par sainte Anne et, probablement, Joachim.

Si elle s'inscrit donc sans difficulté dans une série assez bien documentée de décorations absidales, la composition d'Avcilar n'a de parallèle exact ni en Cappadoce, ni dans le reste de l'empire byzantin. Le choix du thème, la Théotokos comme expression du dogme de l'Incarnation, est conforme au programme « classique » qui prévaut à Byzance après l'Iconoclasme, mais la formule suivie (trône à haut dossier, encadrement par deux saints) est provinciale⁴² et se rattache plutôt à une conception protobyzantine⁴³. Dans le choix des deux saints se reflètent les préférences personnelles du commanditaire. Les exemples précédemment cités montrent, en effet, combien les figures associées à la Vierge dans les absides cappadociennes peuvent varier d'un monument à l'autre, en fonction surtout, semble-t-il, de la vénération particulière des donateurs. Malgré la frontalité des personnages représentés à Avcilar, on peut penser qu'au rappel de l'Incarnation s'ajoutait ici la notion d'intercession et que c'est en qualité d'intercesseurs privilégiés⁴⁴ qu'ont été



2. Détail de l'abside. La Théotokos avec l'enfant.

figurés la Vierge, Jean Chrysostome et Sisinnios (?) dans une chapelle dont la fonction funéraire est indiquée par le grand *arcosolium* creusé dans le mur nord de la nef. Le choix de Jean Chrysostome, considéré comme le plus sage des trois Hiérarques, ne surprend pas, compte tenu de la popularité du personnage. Il apparaît dans un très grand nombre de décorations, et cela même quand le nombre de prélats figurés est restreint⁴⁵. Le plus souvent, en tant qu'auteur présumé d'une liturgie eucharistique, il partage la place d'honneur, au centre de l'hémicycle absidal, avec saint Basile ; il est alors presque toujours à droite, du côté sud, comme dans notre chapelle⁴⁶. Son association privilégiée avec la Théotokos⁴⁷, rappel du mystère de l'Incarnation que renouvelle chaque célébration eucharistique, a pu être favorisée par l'insistance avec laquelle Jean Chrysostome affirme, dans plusieurs de ses homélies, la réalité de la présence du Christ dans l'Eucharistie⁴⁸. Quant au choix de Sisinnios, si c'est bien de lui qu'il s'agit, il révèle le désir de s'assurer la protection d'un saint relativement populaire en Cappadoce, en raison surtout de son pouvoir apotropaïque. Il est représenté à Yilanli kilise (vallée de Péristrema)⁴⁹, à Kiliçlar kilisesi (Göreme 29)⁵⁰ et dans son *parecclesion*⁵¹, à Bal-

kan deresi 4⁵², Hacı Ismail deresi 2⁵³ et dans la nouvelle église de Tokali, à Göreme⁵⁴. Un saint guerrier nommé Sinis, nom qui apparaît dans un texte d'exorcisme et qui pourrait n'être qu'un doublet populaire de Sisinnios, est en outre figuré dans la chapelle 21 de Göreme et à Sakli kilise⁵⁵. L'identité du saint représenté sous le nom de Sisinnios dans les églises cappadociennes n'est pas toujours parfaitement claire. G. de Jerphanion y reconnaissait l'un des Quarante martyrs de Sébaste, saints très populaires dans la région et souvent représentés (surtout jusqu'à la fin du X^e siècle), en raison, en particulier, de la valeur apotropaïque attachée à leur image⁵⁶. C'est en effet au groupe de ces martyrs qu'appartient la figure de Sisinnios à Yilanli kilise, Hacı Ismail deresi 2, Tokali kilise 2 et peut-être aussi dans le *parecclesion* de Kiliçlar, où elle voisine avec celles d'Akakios et de Léontios. Ailleurs, sa représentation isolée a conduit G.P. Schiemenz à songer à une contamination avec un saint de même nom, doté lui aussi de qualités apotropaïques : le fameux Sisinnios, d'origine parthe, martyrisé à Antinoé et invoqué en Orient (surtout chez les Coptes) pour sa force magique contre les démons et les maléfices⁵⁷. La situation privilégiée, à l'entrée de l'abside, de l'image de Sisinnios dans le

parecclesion de Kiliçlar et à Balkan deresi 4, celle de Sinis à Göreme 21, s'accordent avec la fonction protectrice prêtée au personnage⁵⁸. Quelle que soit donc l'identité du saint peint en Cappadoce sous le nom de Sisinnios, il est certain que la croyance populaire lui prêtait un pouvoir apotropaïque et protecteur particulier, qui explique sa situation aux abords des absides et qui rend tout à fait plausible l'identification à ce saint du martyr figuré dans l'abside d'Avcilar⁵⁹.

Iconographie et style suggèrent de placer ce nouveau décor cappadocien au tout début du XI^e siècle. Bien que le programme iconographique ne soit en lui-même nullement décisif, il faut noter que c'est surtout à partir du milieu du X^e siècle que la Théotokos comme thème principal de l'abside tend à devenir plus fréquente en Cappadoce. Ce phénomène peut être attribué à une nouvelle vague d'influence constantino-politaine dans la région, vague dont témoignent d'autres aspects, tant iconographiques que stylistiques, de la peinture de cette époque⁶⁰. La formule relativement originale adoptée par le peintre d'Avcilar s'inscrit bien également dans une période – entre le milieu du X^e siècle et les premières décennies du XI^e – caractérisée, en Cappadoce, par diverses tentatives de renouvellement du programme absidal. La variété des formules en témoigne⁶¹, qui contraste avec l'uniformité plus grande de l'iconographie de cette partie de l'église avant et après cette période.

D'autres éléments, la forme du trône de la Vierge, l'iconographie de Jean Chrysostome, le rinceau de l'arc absidal, peuvent nous orienter vers la même époque. Le siège de la Théotokos rappelle encore les types « archaïques »⁶² ; mais la forme de lyre du dossier est moins prononcée, les montants un peu moins larges, le décor plus sobre et le coussin moins épais que sur la plupart des images de la première moitié du X^e siècle. Dans le courant du XI^e siècle, les trônes tendront à devenir encore moins massifs, les boiseries seront généralement plus grêles et les montants du dossier souvent peu incurvés ou droits⁶³.

Malgré son médiocre état de conservation, le visage de Jean Chrysostome peut être classé entre le type « humaniste » défini par O. Demus (représenté, par exemple, par l'effigie du saint à Sainte-Sophie de Constantinople) et le type « ascétique » qui prévaut aux XI^e et XII^e siècles⁶⁴, tout en étant plus proche du second que du premier.

Le prélat, à Avcilar, n'est pas encore chauve, bien que sa chevelure peu épaisse recule au-dessus du front, sur lequel se détache une petite mèche médiane. Le visage est émacié, mais sans excès, et prolongé, comme dans le type « ascétique », par une barbe bifide. A Sainte-Barbe de Soğanli, dont les peintures sont datées de 1006 à 1021, Jean Chrysostome présentait, semble-t-il, un type analogue⁶⁵. En revanche, dans le décor plus tardif de Yusuf Koç kilisesi, près d'Avcilar, le type ascétique est plus accentué et le front plus dégarni⁶⁶. L'attribution au début du XI^e siècle, suggérée par la physionomie du personnage, est corroborée par la présence de l'*épitrachéliion* parmi les attributs du costume épiscopal. Apparu sporadiquement vers le milieu du X^e siècle, cet ornement ne devient en effet courant que vers la fin du siècle⁶⁷. Tous les évêques représentés, entre 976 et 1025, à Direkli kilise (Bélisirama) en sont pourvus⁶⁸. A Sainte-Barbe de Soğanli, Jean Chrysostome porte également l'*épitrachéliion* et son *omophorion* présente une forme, une disposition et un décor tout à fait semblables à ceux de la chapelle d'Avcilar⁶⁹.



3. Saint-Jean Chrysostome.



4. Un saint martyr.

Le rincau stylisé qui orne l'arc absidal⁷⁰ est un type d'ornement inconnu des décorations « archaïques », mais qui apparaît sous une forme voisine de la nôtre dans les peintures cappadociennes

NOTES

1. Cf. F. Hild et M. Restle, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)*, Vienne, 1981, p. 302 (s.v. Uenasa) ; N. Thierry, « Avanos-Vénasa, Cappadoce », *Géographica byzantina*, Paris, 1981 (Byzantina Sorbonensia, 3), p. 119-129.

2. F. Hild et M. Restle, *op. cit.*, p. 263 (s.v. H. Prokopios).

3. Le Kodarak, affluent du Kizil Irmak (Halys).

4. Voir la typologie des villages rupestres de L. Giovannini dans *Arts de Cappadoce*, Genève 1971, p. 75-76, et P. Cuneo, « Urbanistica e ambiente architettonico della Cappadocia, *Le Aree omogenee della civiltà rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino: la Cappadocia*, Galatina, 1981, p. 202.

5. Sur le village et ses monuments : Ch. Texier, *Description de l'Asie Mineure faite par ordre du gouvernement français de 1832 à 1834* Paris, 1839-1849, t. II, p. 78, 83-85 et pl. 91-93 ; *id.*, *Asie Mineure*, Paris, 1862, p. 551-552, 556-558 ;

de la fin du X^e siècle et du début du XI^e siècle, à Sümbüllü kilise⁷¹ et Sainte-Barbe de Soğanlı⁷², par exemple. Les rinceaux plus tardifs (églises à colonnes de Göreme, Kuşluk de Kiliçlar, etc.) présentent généralement des formes plus élaborées⁷³.

Bien que la mauvaise conservation des peintures ne permette pas de réelle analyse stylistique, la facture, qui semble assez comparable à celle de Sainte-Barbe de Soğanlı (1006 ou 1021), confirme la datation au début du XI^e siècle qui ressort de l'analyse iconographique. Il s'agit évidemment d'un monument modeste et provincial, caractérisé par une palette pauvre et un emploi assez abondant des décors perlés⁷⁴, mais il était d'assez bonne qualité ; les proportions élancées des figures, la fermeté du dessin et la régularité du rincau de l'arc absidal en témoignent⁷⁵. Son principal intérêt réside cependant dans son programme iconographique, centré sur la Vierge, thème dont on s'accorde généralement à reconnaître la rareté dans les absides cappadociennes.

L'exemple de l'église d'Avçilar, que l'on pourrait appeler désormais « chapelle de la Théotokos », celui d'un autre monument récemment découvert dans la région d'Ürgüp (Hal dere kilisesi⁷⁶) invitent aujourd'hui à nuancer cette opinion et à reconsidérer la place de la Vierge dans les absides cappadociennes.

Catherine JOLIVET-LEVY

G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin*, Paris, 1925-1942, t. I, p. 21-22, 498-510. Le nom d'Avçilar a été depuis peu abandonné pour celui de Göreme, toponyme qui s'applique en réalité à un centre distinct, établi à 2 km environ, l'ancienne Korama (F. Hild et M. Restle, *op. cit.*, p. 209 sq.).

6. Cf. *Acta Sanctorum*, Nov., III, 1910, p. 329-338.

7. J. Darrouzès, *Notitiae episcopatum ecclesiae Constantinopolitanae*, Paris, 1981, p. 109, 147, 324 (notice 10, 465), 367 (notice 13, 467). Sur l'identification de Mokissos aux ruines byzantines de Viranşehir, près de Helvadere : F. Hild, *Das byzantinische Strassensystem in Kappadokien*, Vienne, 1977, p. 50-51.

8. N. Thierry, *Matiane antique et chrétienne* (à paraître).

9. N. Thierry, « Monuments de Cappadoce de l'Antiquité romaine au Moyen Age byzantin », *Le Aree omogenee*, *op. cit.* note 4, p. 42 ; *id.*, « Avanos-Vénasa », *op. cit.*, note 1, p. 125-127 ; *id.*, « Les tombeaux rupestres », *Histoire et archéologie*, Les dossiers, 63, 1982, p. 22-23.

10. L. Giovannini, *Arts de Cappadoce*, Genève, 1971, p. 202 (plan 4).

11. G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 498.

12. N. Thierry, *Monuments inédits ou peu connus de Göreme et Mavrucan. Notions de centres ruraux et monastiques en Cappadoce rupestre*, Paris, 1968 (thèse de III^e cycle dactylographiée), p. 13-33 ; *id.*, « Quelques monuments inédits ou mal connus de Cappadoce. Centres de Maçan, Çavusin et Macrucan », *L'Information d'histoire de l'art*, 1969, p. 10-11.

13. G. de Jerphanion, « Inscriptions byzantines de la région d'Ürgüp en Cappadoce », *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, 6, 1913, p. 342-348 ; *id.*, *Les églises rupestres*, *op. cit.*, I, p. 504-510 ; N. Thierry, « Le culte de la croix dans l'empire byzantin du VII^e siècle au X^e dans ses rapports avec la guerre contre l'infidèle. Nouveaux témoignages archéologiques », *Rivista di Studi Bizantini e Slavi*, 1, 1981, p. 217 ; *id.*, *Travaux et Mémoires* (sous presse).

14. N. Thierry, *Travaux et Mémoires* (sous presse).

15. Sur celle-ci : G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 67-94, R. Cormack, « Byzantine Cappadocia. The Archaic Group of Wall-Paintings », *Journal of the British Archaeological Association*, 30, 1967, p. 19-36.

16. N. Thierry, *Monuments inédits*, *op. cit.*, note 12, p. 34-41 ; *id.*, « Quelques monuments inédits », *op. cit.*, note 12, p. 11.

17. N. Thierry, *Monuments inédits*, *op. cit.*, p. 42-55 ; *id.*, « Quelques monuments inédits », *op. cit.*, p. 11-12.

18. G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 498-503.

19. N. Thierry, « Yusuf köç kilisesi, église rupestre de Cappadoce », *Mélanges Mansel*, Ankara, 1974, p. 193-206 : milieu XI^e s. ; M. Restle, « Kappadokien », *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, 3, 1978, col. 1032, 1101-1104 et F. Hild et M. Restle, *op. cit.*, p. 231 : fin XII^e ou début XIII^e s.

20. Sur ce type de trône, voir en dernier lieu : A. Cutler, *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, Pennsylvania State University, 1975, p. 5-52 et J. D. Breckenridge, « Christ on the lyre-backed throne », *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, 1980-1981, p. 247-260.

21. Même décor à Göreme 3 (G. de Jerphanion, *op. cit.*, pl. 39, 3), Göreme 11 (M. Restle, *Byzantine Wall-Painting in Asia Minor*, Greenwich, 1967, II, fig. 146) ou Haçlı kilise (N. et M. Thierry, « Haçlı kilise, l'église à la croix, en Cappadoce », *Journal des Savants*, 1964, p. 251, fig. 6).

22. Dans les peintures de Cappadoce, il n'y a pas d'autre saint martyr – en dehors de Sinis – dont le nom commence ainsi ; voir l'index hagiographique de G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 511.

23. Nous préparons une étude d'ensemble sur les programmes absidaux de Cappadoce (avec répertoire descriptif de tous les monuments), à paraître dans la Bibliothèque des Cahiers archéologiques ; en attendant, voir notre thèse de III^e cycle (dactylographiée), *La peinture byzantine en Cappadoce : problèmes d'ensemble et introduction à l'étude de l'iconographie absidale*, Paris, 1980.

24. J. Lafontaine-Dosogne, « L'église rupestre dite Eski Baca kilisesi et la place de la Vierge dans les absides cappadociennes », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 21, 1972, p. 163-178.

25. G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 69-71 ; C. Jolivet, « La peinture byzantine en Cappadoce de la fin de l'Iconoclasme

à la conquête turque », *Le Aree omogenee*, *op. cit.*, note 4, p. 163-167.

26. N. Thierry, « A propos des peintures d'Ayvalı köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis en Cappadoce et en Géorgie », *Zograph*, 5, 1974, p. 5-22 et T. Velmans, « L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin », *Cahiers archéologiques*, 29, 1980-1981, p. 47-102.

27. Göreme 6 (G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 96), Zelve, cône isolé (M. Restle, *Byzantine Wall-Painting*, *op. cit.*, I, p. 142-143), Avçilar, Orta Mahallı kilise (N. Thierry, *Monuments inédits*, *op. cit.* note 12, p. 34-41 et « Quelques monuments inédits », *op. cit.* note 12, p. 11), Hal dere, église de la Théotokos (R. Blanchard, « Archéologie et topographie sur quatre églises inédites de Cappadoce », *Journal des Savants*, 1981, p. 363 sq.), chapelle proche de Çanlı kilise (N. Thierry, « Etudes cappadociennes. Région du Hasan Dağı. Compléments pour 1974 », *Cahiers archéologiques*, 24, 1975, p. 189), Selime, église de la Mère du Christ (*ibid.*, p. 185), Balkan deresi 2 (G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 50), İhlara, Eski baca kilise (J. Lafontaine-Dosogne, *op. cit.* note 24, p. 167 sq.), Sümbüllü kilise (N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı*, Paris, 1963, p. 178), Göreme 10a (G.P. Schiemenz, « Die Kirche bei Kattirci Camii, eine Neuentdeckung in Göreme », *Archäologischer Anzeiger*, 84, 1969, p. 220-221). La Théotokos apparaît sans les archanges à l'Ermitage de Zelve (G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 570) et, en buste, dans l'abside nord de Yusuf Köç kilisesi (N. Thierry, « Yusuf köç », *op. cit.*, note 19, p. 195) ; à Ballı kilise, elle figure dans la scène de l'Annonciation (J. Lafontaine-Dosogne, « Nouvelles notes cappadociennes », *Byzantion*, 33, 1963, p. 159 et N. Thierry, « Etudes cappadociennes », *op. cit.*, p. 187-188).

28. N. Thierry, *Monuments inédits*, *op. cit.* note 12, p. 81-82 et « Quelques monuments inédits », *op. cit.* note 12, p. 14-15. Le décor est attribué au XI^e s. par F. Hild et M. Restle, *op. cit.* p. 214.

29. G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 293.

30. G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 178-179, identifiait un martyr au Nord et un diacre (Ephrem ?) au Sud. Pour G. P. Schiemenz, « Elevra III, ein Neufund kappadokischen Kirchenmalerei », *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, 43, 1977-1978, p. 242, ce dernier serait plutôt Étienne. L'étoile, large pour un orarion, rappelle l'omophorion étroit et à pan latéral des plus anciennes représentations d'évêques ; le geste de bénédiction et l'attribut (livre) sont également plus conformes à l'iconographie des évêques qu'à celle des diacres. Le saint peint du côté nord, vieillard au costume peu distinct, pourrait être un prophète.

31. N. Thierry, « Etudes cappadociennes », *op. cit.* note 27, p. 185.

32. L. Rodley, « Hallaç Manastir. A cave monastery in Byzantine Cappadocia », *XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten*, II/5, Vienne 1981, p. 428.

33. Sous une croix dans la conque : Hagios-Stéphanos (N. Thierry, « A propos des peintures d'Ayvalı köy », *op. cit.* note 26, p. 15), église de Nicéas (G.P. Schiemenz, « Die Kapelle des Styliten Niketas in den Weinbergen von Ortahisar » *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 18, 1969, p. 251). Sous le Christ et entourée d'apôtres : Eğri Tas kilisesi, Yılanlı kilise, Pürenli seki kilisesi (N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, *op. cit.*, p. 41-42, 110, 142), Kavaklı dere (R. Blanchard, « Archéologie et topographie », *op. cit.* note 27, p. 371), Haçlı kilise (N. et M. Thierry, « Haçlı kilise », *op. cit.* note 21, p. 248), Saint-Syméon de Zelve (G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 554-555), Göreme 11 (*ibid.*, I, p. 151-152, sans mention de la Vierge), Mavrucan 1 (N. Thierry, *Monuments inédits*, *op. cit.* note 12, p. 141-147) et probablement Güllü dere 3 (J. Lafontaine-Dosogne, « L'église aux trois croix de Güllü dere en Cappadoce et le problème du passage du décor iconoclaste au décor figuré », *Byzantion*, 35, 1965, p. 187-188). Entourée d'évêques : Hacı İsmail dere

- 1 (dans la niche médiane, non remarquée par M. Restle, « Zwei Höhlenkirchen im Haci Ismail dere bei Ayvali », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 22, 1973, p. 255), Cemil, Archangelos (N. Thierry, « A propos des peintures d'Ayvali köy », *op. cit.* note 26, p. 12), Direkli kilise (N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, *op. cit.*, p. 190), Eski Gümüş et Saint-Georges d'Ortaköy (N. Thierry, « A propos des peintures d'Ayvali köy », *op. cit.*, p. 11-12).
34. Eglise de Joachim et Anne à Kizil Çukur (M. Restle, *Byzantine Wall-Painting*, *op. cit.*, III, fig. 345-347), Saints-Pierre-et-Paul de Meskendir (N. Thierry, « Les peintures murales de six églises du Haut Moyen Age en Cappadoce », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1970, p. 450), Saints-Apôtres de Sinasos (G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 67), Güllü dere 1 (M. Restle, *Byzantine Wall-Painting*, *op. cit.*, III, fig. 331) et 4 (N. et M. Thierry, « Ayvali kilise ou pigeonnier de Güllü dere », *Cahiers archéologiques*, 15, 1965, p. 117-118).
35. Göreme 5a (M. Restle, *Byzantine Wall-Painting*, *op. cit.*, I, p. 108) Çarikli, Elmali et Karanlık kilise (en dernier lieu : N. Thierry, « La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne », *Zograph*, 10, 1979, p. 61-62, 64), Eski Gümüş (M. Gough, « The monastery of Eski Gümüş. A preliminary report », *Anatolian Studies*, 14, 1964, Pl. XXXVI b) et Çanlı kilise (N. Thierry, « Etudes cappadociennes », *op. cit.* note 27, p. 189).
36. Göreme 15a (G.P. Schiemenz, « Verschollene Male-reien in Göreme : die archaische Kapelle bei Elmali kilise und die Muttergottes zwischen Engeln », *Orientalia Christiana Periodica*, 34, 1968, p. 85), Karlik (G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 184), Ballik kilisesi (*ibid.*, p. 255), Pigeonnier de Çavuşin (M. Restle, *Byzantine Wall-Painting*, *op. cit.*, III, fig. 329).
37. G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 123 ; le décor de l'absidiole sud est mal décrit : il s'agit non d'une Déisis, mais du Christ entre Jean Baptiste et probablement Zacharie.
38. G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 203 et 204, n. 1.
39. J. Lafontaine-Dosogne, « Nouvelles notes », *op. cit.* note 27, p. 159 ; N. Thierry, « Etudes cappadociennes », *op. cit.* note 27, p. 187-188.
40. N. Thierry, « Notes critiques à propos des peintures rupestres de Cappadoce », *Revue des études byzantines*, 26, 1968, p. 352-353 ; J. Lafontaine-Dosogne, « L'église rupestre dite Eski Baca kilisesi », *op. cit.* note 24, p. 174.
41. N. et M. Thierry, « Une nouvelle église rupestre de Cappadoce : Cambazli kilise à Ortahisar », *Journal des Savants*, 1963, p. 9.
42. Autres exemples post-iconoclastes de Théotokos absidale entre des saints : Naxos, église de la Nativité (M. Panayotidi, « L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos. Ses peintures primitives », *Cahiers archéologiques*, 23, 1974, p. 108-110), Neredica (V.K. Mjasojedov, *Freski Spasa-Nereditsy*, Leningrad, 1925, p. 19, sch. I et II), Magne, Sainte-Paraskévi (N.V. Drandakis, S. Kalopisi et M. Panayotidi, « Έρευνα στη Μάνη » Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθῆναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 1979, p. 167) et Panagia, près de Pyrgos Dirou (N. Zias, « Μάνη », *Αρχαιολογικὸν Δελτίον*, 24, 1969, Chroniques, p. 172). Entre Pierre et Paul : Pérachorio (A.H.S. Megaw et E.J.W. Hawkins, « The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its frescoes », *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962, p. 287-288), Calendžiha (A. Alpago-Novello, V. Beridze et J. Lafontaine-Dosogne, *Art and Architecture in Medieval Georgia*, Louvain, 1980, p. 100).
43. Cf. C. Ihm, *die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, p. 56-59.
44. Sur l'importance de la notion d'intercession dans l'iconographie cappadocienne : C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, 1982, p. 226.
45. Exemples : Güllü dere 1 et 3, Saint-Syméon de Zelve, Göreme 13, Yılanlı kilise (Ihlara).
46. Il est à gauche à Bahattin samanlığı kilisesi (M. Restle, *Byzantine Wall-Painting*, *op. cit.*, III, n° LXI) et Tağar (*ibid.*, n° XXXV), au centre à Elmali, Çarikli kilise et dans l'abside nord des Quarante-martyrs de Suveş (*ibid.*, II, n° XVIII, XXI ; III, n° XLV).
47. Elle s'observe aussi à Güllü dere 1, sur le tympan oriental de la nef (M. Restle, *Byzantine Wall-Painting*, *op. cit.*, III, fig. 331). Voir aussi les triptyques en ivoire de la seconde moitié du X^e s. (A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, II, Berlin, 1934, n° 73, 78, 87a, 121) ou celui, en bronze, du Victoria and Albert Museum, XII^e s. (Catalogue de l'exposition *Splendeur de Byzance*, Bruxelles, 1982, p. 183).
48. Cf. J. Quasten, *Patrology*, t. III. *The Golden Age of Greek Patristik Literatur from the Council of Niceae to the Council of Chalcedon*, Utrecht/Anvers, 1960, p. 479-481.
49. N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, *op. cit.*, p. 99.
50. G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 210.
51. G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 201.
52. G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 51.
53. M. Restle, « Zwei Höhlenkirchen », *op. cit.* note 33, p. 261-264.
54. G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 315.
55. G.P. Schiemenz, « Felskapellen im Göreme-Tal, Kapadokien : die Yılanlı-Gruppe und Sakli kilise », *Istanbul Mitteilungen*, 30, 1980, p. 308.
56. G.P. Schiemenz, « Wunderkraft gegen kämpfende Widersacher », *Ἑπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, 44, 1981, p. 169 sq.
57. G.P. Schiemenz, « Ein Neufund byzantinischer Wandmalerei in Güzelyurt », *Römische Quartalschrift*, 67, 1972, p. 157, note 43 ; *id.*, « Wunderkraft », *op. cit.*, p. 212-217.
58. A l'intrados de l'arc absidal dans le *parecclesion* de Kiliçlar, il est figuré dans la voûte du bras est à Balkan deresi 4 ; à Kiliçlar, il est sur le côté est de l'arc nord, sous la coupole centrale. Sinis, à Göreme 21, est peint dans la voûte du bras oriental.
59. La popularité de Sisinnios en Cappadoce a pu être favorisée, pense G.P. Schiemenz, par l'existence d'un saint local de même nom, qui était prêtre (G.P. Schiemenz, « Wunderkraft », *op. cit.* note 56, p. 213-214). Il y a également un Sisinnios parmi les 45 martyrs de Nicopolis, mais il n'en existe aucune représentation assurée en Cappadoce.
60. C. Jolivet, « La peinture byzantine », *op. cit.* note 25, p. 179-190 ; caractéristiques, à cet égard, sont les peintures de Tokali 2 (en dernier lieu : C. Jolivet-Lévy, « Le riche décor peint de Tokali kilise à Göreme », *Histoire et archéologie. Les dossiers*, 63, 1982, p. 65-72).
61. C. Jolivet, « La peinture byzantine », *op. cit.*, p. 182-185.
62. Exemples : M. Restle, *Byzantine Wall-Painting*, *op. cit.*, II, fig. 6, 146, III, fig. 335, 383, 402.
63. Exemples : M. Restle, *Byzantine Wall-Painting*, *op. cit.*, II, fig. 171, 196, 281, III, fig. 434, 522.
64. O. Demus, « Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection », *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960, p. 110-118.
65. G. de Jerphanion, *op. cit.*, pl. 191, 4.

66. N. Thierry, « Yusuf koç », *op. cit.* note 19 ; photo personnelle.

67. Voir en dernier lieu : C. Walter, *Art and Ritual*, *op. cit.* note 44, p. 19-20.

68. M. Restle, *Byzantine Wall-Painting*, *op. cit.*, III, fig. 522.

69. G. de Jerphanion, *op. cit.*, pl. 191, 4.

70. Ce type de rinceau, présentant des feuilles trilobées stylisées, régulièrement disposées dans les courbes d'une tige sinueuse, est fréquent dans l'art byzantin à partir du IX^e siècle et il ne caractérise pas une période précise : M. Kambouri-Vamvoukou, *Les motifs décoratifs dans les mosaïques murales du XI^e s.*, Paris, 1983 (thèse de III^e cycle dactylographiée), p. 56, 202-206. On le rencontre en Cappadoce au XIII^e s. dans l'église des Quarante-martyrs de Suveş (niche nord de l'abside nord) et dans celle de la rue Ali Reis à Ortahisar (documents personnels).

71. M. Restle, *Byzantine Wall-Painting*, *op. cit.*, III, fig. 493.

72. G. de Jerphanion, *op. cit.*, pl. 194, 1.

73. Exemples : M. Restle, *Byzantine Wall-Painting*, *op. cit.*, II, fig. 165, 172, 207, 224, 225, 227, 291, etc.

74. Sur les nimbes perlés, qui se rencontrent en Cappadoce à toutes les époques : G.P. Schiemenz, « Eine unbekannte Felsenkirche in Göreme », *Byzantinische Zeitschrift*, 59, 1966, p. 326-327 ; *id.*, « Nachlese in Göreme », *Archäologischer Anzeiger*, 87, 1972, p. 309-310 ; *id.*, « Felskapellen in Göreme-Tal », *op. cit.* note 55, p. 309. Généralement associés à un emploi plus ou moins développé de décors perlés, ils sont considérés comme une caractéristique de l'art provincial.

75. Les peintures à peu près contemporaines à Karabulut kilisesi, près d'Avçilar également, sont d'un art plus fruste ; la gamme de couleurs est, là aussi, restreinte (mais différente), les décors perlés abondants, mais le rendu des personnages beaucoup plus maladroit (cf. *supra* note 17).

76. R. Blanchard, « Archéologie et topographie », *op. cit.* note 27, p. 360-369.

Nouvelles découvertes de céramique peinte byzantine du X^e siècle

par V.N. ZALESSKAJA

Durant les fouilles menées en 1976 dans un quartier de la partie nord de l'antique Chersonèse (quartier n° 28), on découvrit dans une citerne pour la salaison du poisson (secteur n° 1) sous une maison médiévale des XIII^e-XIV^e siècles (n° 42)¹, une grande quantité de vaisselle peinte byzantine en argile blanche. A ces découvertes de 1976, s'ajoutent des fragments de céramique peinte trouvés de 1978 à 1980 dans le quartier n° 20 de Chersonèse, lors de l'aplanissement d'un talus artificiel aménagé jadis par le monastère de Saint-Vladimir pour y construire un pavillon².

L'étude préliminaire des objets découverts permet d'affirmer que les fragments de céramique mis à jour entre 1976 et 1980 appartiennent à plus de trente récipients divers. Ces fragments ont des caractères stylistiques et techniques communs. Toutes les pièces sont en argile blanche et peinte à l'aide de couleurs minérales de composition identique : dans le bleu et le vert entrent des sels de cuivre ; dans le rouge et le brun-noir, différents sels de fer ; la présence de sels de manganèse qui sont souvent utilisés par ailleurs comme colorants n'a pas été relevée sur les pièces en question³. Sur les fragments étudiés, la glaçure est de mauvaise qualité : elle s'émiette facilement et sur certaines pièces elle a entièrement disparu, alors que d'ordinaire, sur la céramique estampée byzantine, la glaçure se conserve parfaitement bien. La forme des récipients est presque toujours la même. Ce sont, pour la plupart, des plats de 29-30 cm de diamètre et hauts de 5 à 7 cm. Dans tous les cas, le décor est exécuté au pinceau et les mêmes procédés sont utilisés dans le rendu des poses des animaux ; les courbes des pattes sont caractéristiques et répondent aux formes des figures dictées par la surface ronde. Dans l'ornement, on retrouve également les mêmes éléments ; ici, prédominent diverses formes de palmettes, des oves, des volutes, des demi-cercles décorant le bord du plat. Cette courte analyse laisse supposer que ces pièces de céramique, en

argile blanche, peinte, sont sorties d'un même atelier spécialisé dans ce type de production et où l'on commençait à utiliser la glaçure, bien que cette technique ne fût alors pas encore suffisamment au point.

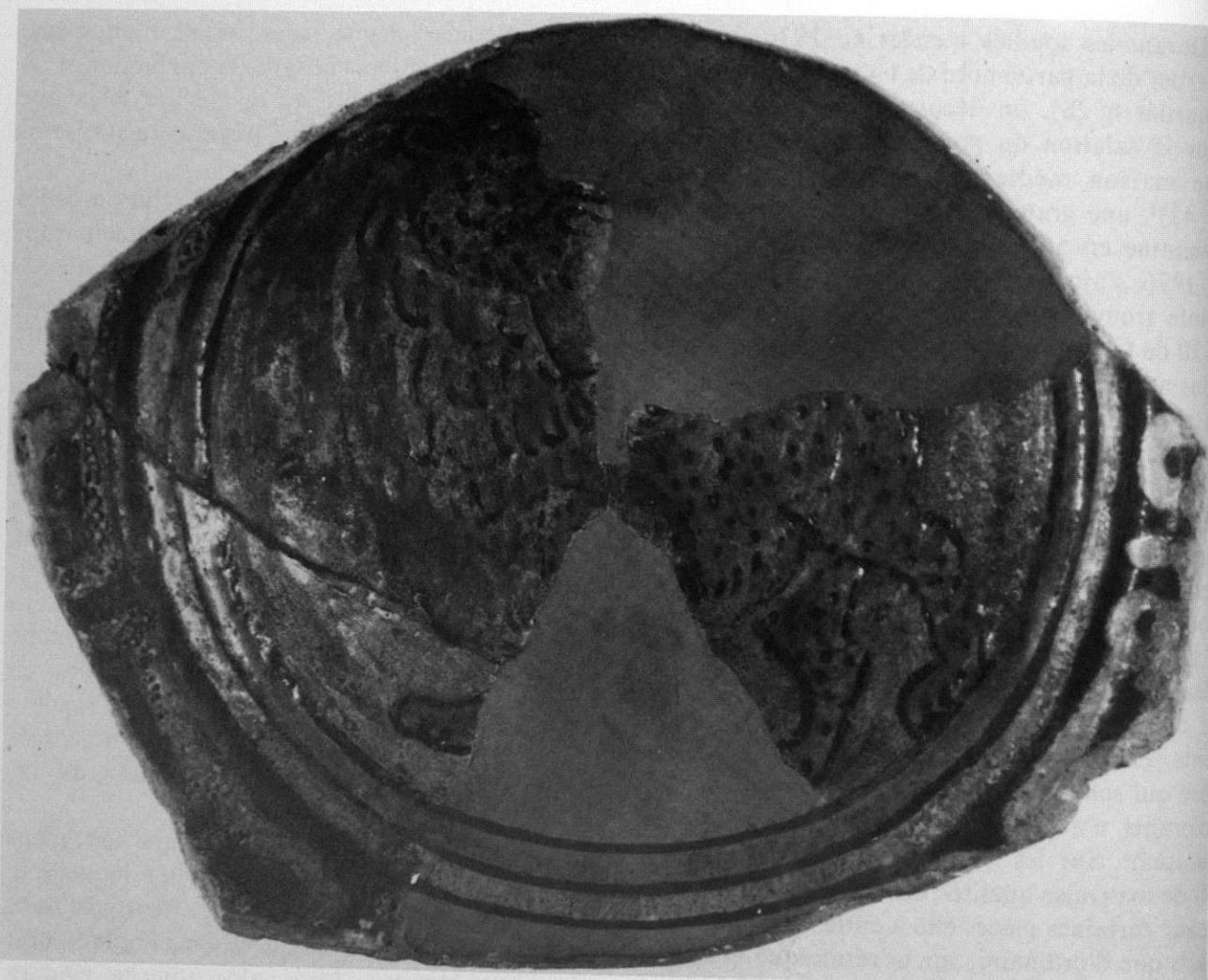
Des pièces de céramique comparables à celles que l'on a découvertes sont ordinairement rapportées à une époque qui s'étend du IX^e au XI^e siècle⁴. Or les circonstances de la découverte des dernières trouvailles à Chersonèse permettent de les dater précisément du X^e siècle à cause du matériel archéologique livré par la citerne de salaison du poisson. On y a en effet trouvé principalement des objets datables du X^e siècle : en fait foi la numismatique, avec des monnaies des empereurs Romain I^{er}, Romain II, Nicéphore Phocas, Jean Tzimiskès et Basile II. D'autre part, parmi les spécimens de céramique qui nous intéressent, il n'y a pas de récipients d'argile blanche décorés de peinture monochrome, souvent en forme de gouttes, qui sont typiques du IX^e siècle⁵ ; il n'y a pas non plus de tasses, agrémentées d'anses annulaires, typiques elles aussi du IX^e siècle⁶.

Les sources écrites⁷ et les divers spécimens subsistants⁸ étayent l'hypothèse selon laquelle la céramique polychrome aurait été fabriquée dans la région de Constantinople et dans le nord-ouest de l'Asie Mineure. Mais, alors que les plaques décoratives de céramique en argile blanche, ainsi que les icônes exécutées dans la même technique sont assez nombreuses⁹, la vaisselle peinte en argile blanche du X^e siècle n'est représentée que par quelques trouvailles faites à Constantinople même, en Bulgarie, à Preslav, en Roumanie, à Dinogetia, en U.R.S.S., à Novgorod, Kiev, Sarkel-Belaïa Veja, Tmoutarakan, Kertch, et en Italie du Sud¹⁰. On possède encore quelques exemplaires obtenus lors de précédentes fouilles à Chersonèse (fig. 1 à 4)¹¹. La Corinthe médiévale a fourni aussi d'intéressantes découvertes¹². Il y a relativement peu de temps, de la vaisselle

1. Chersonèse, fragment de
vaisselle peinte.



2. Chersonèse, fond de plat avec
une panthère (fouilles 1902).



3. Chersonèse, fragment de plat avec une tête de cerf (fouilles 1971).



4. Chersonèse, fragment de vaisselle peinte.



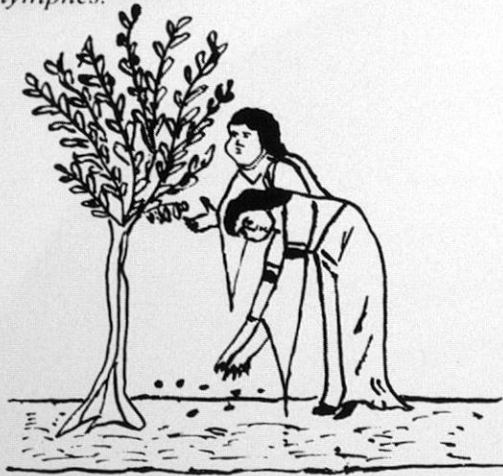
5. Chersonèse, plat avec fragments de personnages et d'une inscription grecque.

polychrome en argile blanche a été mise à jour non loin de Paphos et de Salamine, à Chypre¹³, et dans une forteresse byzantine du ^x^e siècle sur l'île de Samothrace¹⁴. Il faut néanmoins reconnaître que le nombre de pièces connues à l'heure actuelle n'est pas élevé ; cela ne confère que plus d'importance au matériel obtenu à Chersonèse de 1976 à 1980 et donne la possibilité d'avoir une notion plus concrète sur cette précieuse espèce de céramique byzantine dans toute sa diversité artistique.

Parmi les plus remarquables découvertes de 1976, on compte un plat avec des personnages et un fragment d'inscription grecque (fig. 5). La composition du médaillon central représente la scène suivante : à gauche se dresse un palmier, à

la droite de celui-ci se tiennent deux figures féminines, dont l'une (debout) tend le bras gauche vers le palmier comme pour le montrer ; la seconde est penchée vers la base du palmier et de la main gauche montre quelque chose qui se trouve au pied de l'arbre, et, de la droite, soulève quelque chose du sol. La tête de la figure debout est flanquée de lettres grecques : à gauche ΥΠΑΗ, à droite ΠΕΤ ainsi que la partie supérieure d'une lettre, vraisemblablement « A » ou « Λ ». Nous ne connaissons pas de scènes analogues parmi les monuments byzantins connus. La clef peut en être donnée par l'inscription grecque et, dans une certaine mesure, par les particularités stylistiques de la représentation. Les lettres grecques de la partie supérieure du mé-

6. Venise, Bibl. Marcienne, Gr. 479, deux nymphes.



daillon – si l'on tient compte du phénomène de l'*itacisme*, ordinaire pour les inscriptions byzantines, et si l'on change « H » en « I » – constituent deux mots : « ὑπαί πεταλῶν ». « ὑπαί » est une forme particulière de la préposition « ὑπο » qui apparaît devant les mots commençant par « π » et « δ » et qui est commune chez les poètes épiques¹⁵. Les quatre premières lettres à droite forment visiblement le début du mot « το πέταλον » signifiant « feuille ». Ainsi, ὑπαί πεταλῶν

veut dire « sous le feuillage », c'est-à-dire « sous la couronne de l'arbre ». Une telle inscription ou son début, car la partie droite du plat où devait être la suite, manque, correspond parfaitement à la scène dont l'action se déroule au pied d'un arbre.

Le caractère pictural du dessin lavé à la manière d'une aquarelle, exécuté à la manière d'une esquisse, l'éclat très pur des couleurs qui soulignent le décor, rapprochent la pièce étudiée des miniatures des X^e-XI^e siècles. Une similitude de style et, en partie, de composition, se retrouve en effet dans diverses scènes bucoliques des miniatures illustrant les Homélies de Grégoire de Nazianze avec les commentaires du Pseudo-Nonnos, par exemple, les manuscrits de la Bibliothèque patriarcale de Jérusalem (*Taphou* 14, seconde moitié du XI^e siècle), de la bibliothèque de Saint-Pantéléimon au Mont Athos (*codex* n° 6, XI^e siècle), de la Bibliothèque nationale de Paris (Coislin 239 et Gr. 533, fin du XI^e siècle), et de la bibliothèque du Vatican (Gr. 1947, fin du XI^e siècle)¹⁶.

On peut aussi en rapprocher les miniatures des *Cynégétiques* du Pseudo-Oppien de la Biblioteca

Marciana de Venise (Gr. 479, fin du X^e siècle – début du XI^e siècle)¹⁷ et les miniatures du manuscrit de Dioscoride de la Laure d'Athos (*codex* 75, XII^e siècle)¹⁸. Sur ces miniatures on peut voir des représentations de différents arbres fruitiers auprès desquels se trouvent des personnages en train de soigner des plantes ou de cueillir des fruits. La ressemblance de la représentation qui figure sur le plat avec les miniatures citées, ainsi que l'utilisation dans l'inscription de la forme particulière de la préposition « ὑπαί », typique pour les œuvres épiques, pourraient indiquer qu'à la base de la composition qui nous intéresse se trouve une œuvre littéraire à tradition illustrée. Parmi les miniatures citées, celle qui présente le plus d'affinités avec le plat de l'Ermitage est une scène illustrant un épisode de l'*Enfance de Dionysos* du manuscrit des *Cynégétiques* du Pseudo-Oppien (Venise, Biblioteca Marciana, Gr. 479, fol. 62, recto, fig. 6)¹⁹ : deux nymphes, chargées de s'occuper du petit Dionysos, cueillent les fruits d'un olivier dont l'abondance est due à l'intervention d'Aristée, divinité de la fécondité²⁰. (Sur la miniature, la divinité est représentée à gauche de l'arbre). La composition qui figure sur le plat

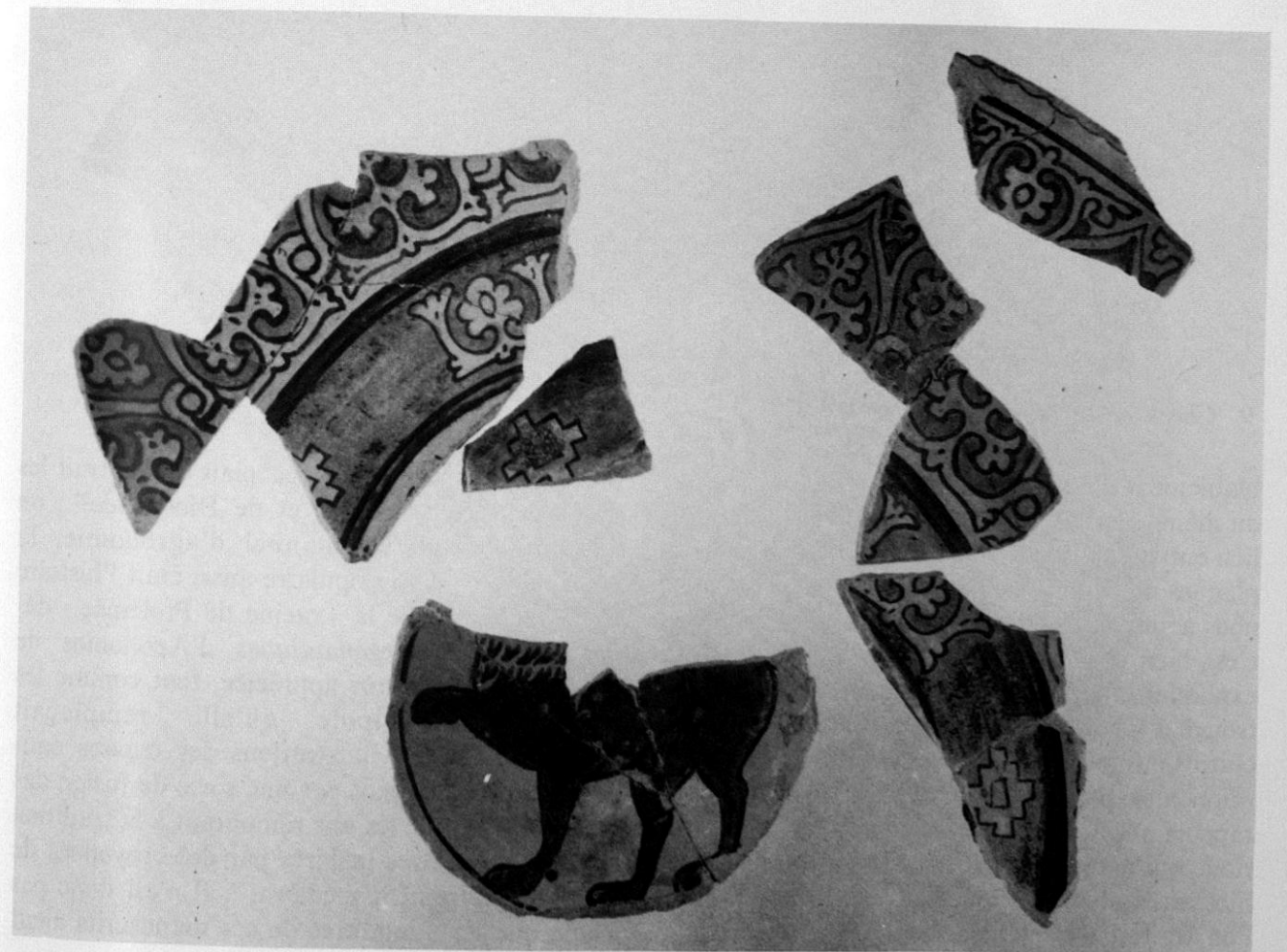
provenant de Chersonèse est proche de cette scène grâce au geste des deux femmes semblant cueillir des fruits, et grâce à la disposition de l'une par rapport à l'autre et par rapport à l'arbre qui, sur la miniature, est un olivier, et sur le plat, un palmier. Les vêtements des femmes présentent aussi une certaine similitude, notamment les manches qui vont s'élargissant.

Le poème du Pseudo-Oppien, une œuvre antique du III^e siècle, fut très populaire à l'époque de la Renaissance macédonienne. En plus de la description de différentes chasses à courre, cette œuvre contient des épisodes mythologiques où figurent Achille, Bellérophon, Persée, Héraclès, Eros, Dionysos, des personnages des drames d'Euripide et du *Roman d'Alexandre* le « Pseudo-Callisthène »²¹. Trois manuscrits byzantins enluminés de cette œuvre nous sont parvenus²². Les motifs des poèmes du Pseudo-Oppien exercèrent une influence sur toute une série de compositions populaires dans l'art byzantin. Ainsi, comme K. Weitzmann l'a relevé, le rendu des animaux représentés sur les sols en mosaïque des V^e-VII^e siècles avec scènes de chasse, dénote l'influence des motifs de la *Cynégétique*, ainsi que vraisem-

7. Chersonèse, écuelle avec représentations zoomorphes.



8. Chersonèse, plat fragmenté.

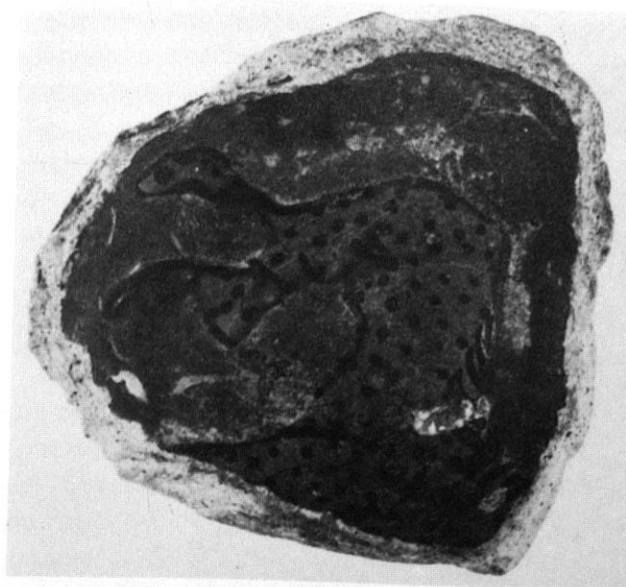




9. Chersonèse, plat moucheté.

blement d'autres poèmes didactiques antiques du même genre²³. E. Coche de la Ferté établit un lien entre les illustrations de la *Cynégétique* et les plaques de céramique peintes du Louvre²⁴. Ainsi, nous avons suffisamment de raisons de croire que c'est bien le poème du Pseudo-Oppien qui peut expliquer la représentation qui figure sur le plat trouvé à Chersonèse. Il ne faut pourtant pas exclure l'influence probable d'autres œuvres littéraires qui pourraient également avoir quelque rapport avec la scène représentée. Durant la période qui nous intéresse, en effet, diverses œuvres littéraires et scientifiques étaient répandues, où l'on traitait des plantes médicinales et de leurs

propriétés magiques. On recopiait et illustrait les manuscrits de Nicandre et de Dioscoride²⁵; on composa même un manuel d'agronomie, la *Géoponique*²⁶. Très populaire aussi était l'histoire de la recherche de la « racine de Ptolémée » décrite dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes²⁷, épopée très appréciée, tout comme les tragédies d'Euripide qu'elle remplaçait quelquefois²⁸. Les illustrations des œuvres énumérées se distinguent par une sorte de fusion des différents motifs, les uns remontant à la tradition antique, les autres inspirés par des croyances de caractère purement médiéval²⁹. Il n'est donc pas exclu que les miniatures de ces manuscrits aient



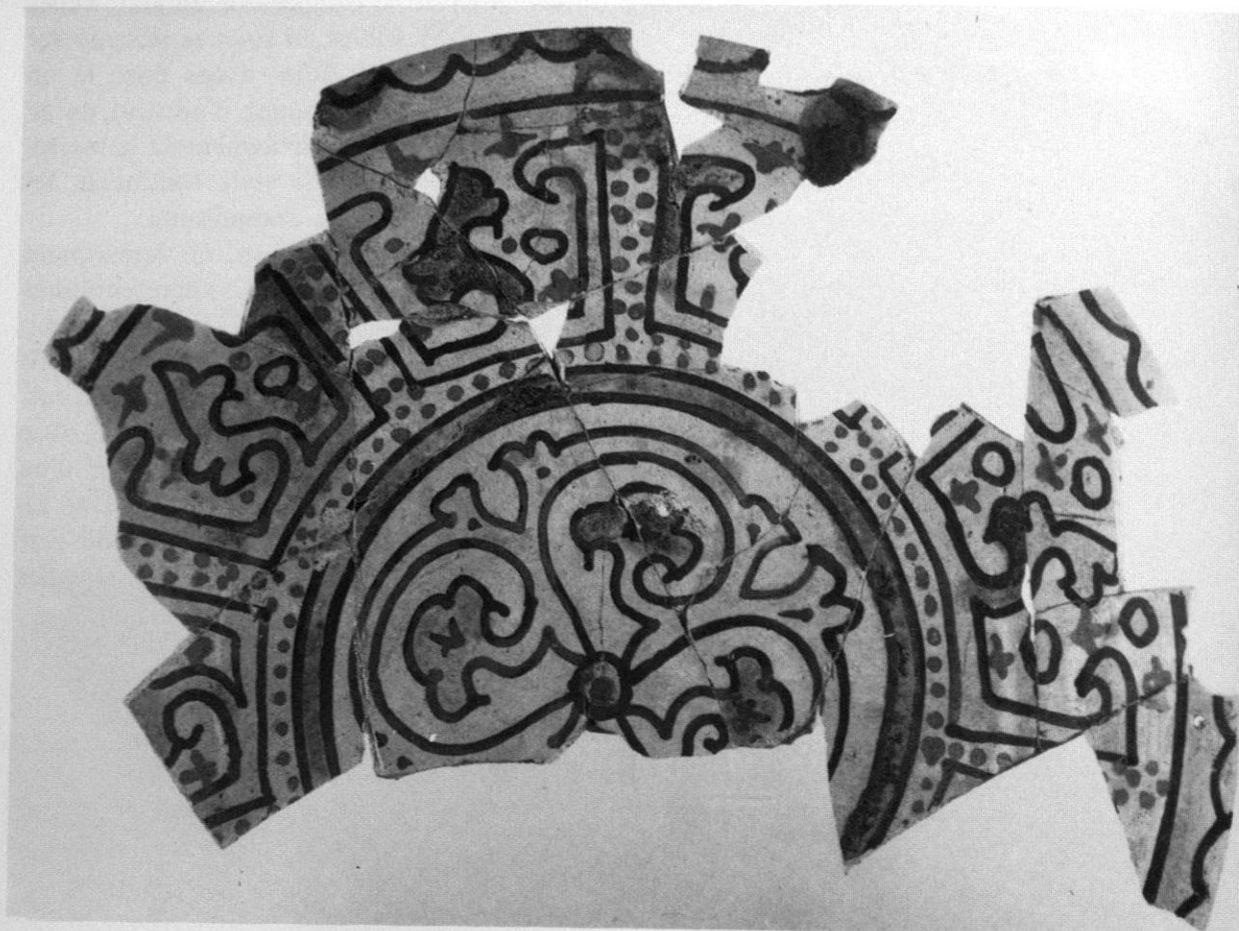
10. Chersonèse, fond de coupe (fouilles 1980).

11. Chersonèse, plat avec ornement végétal.

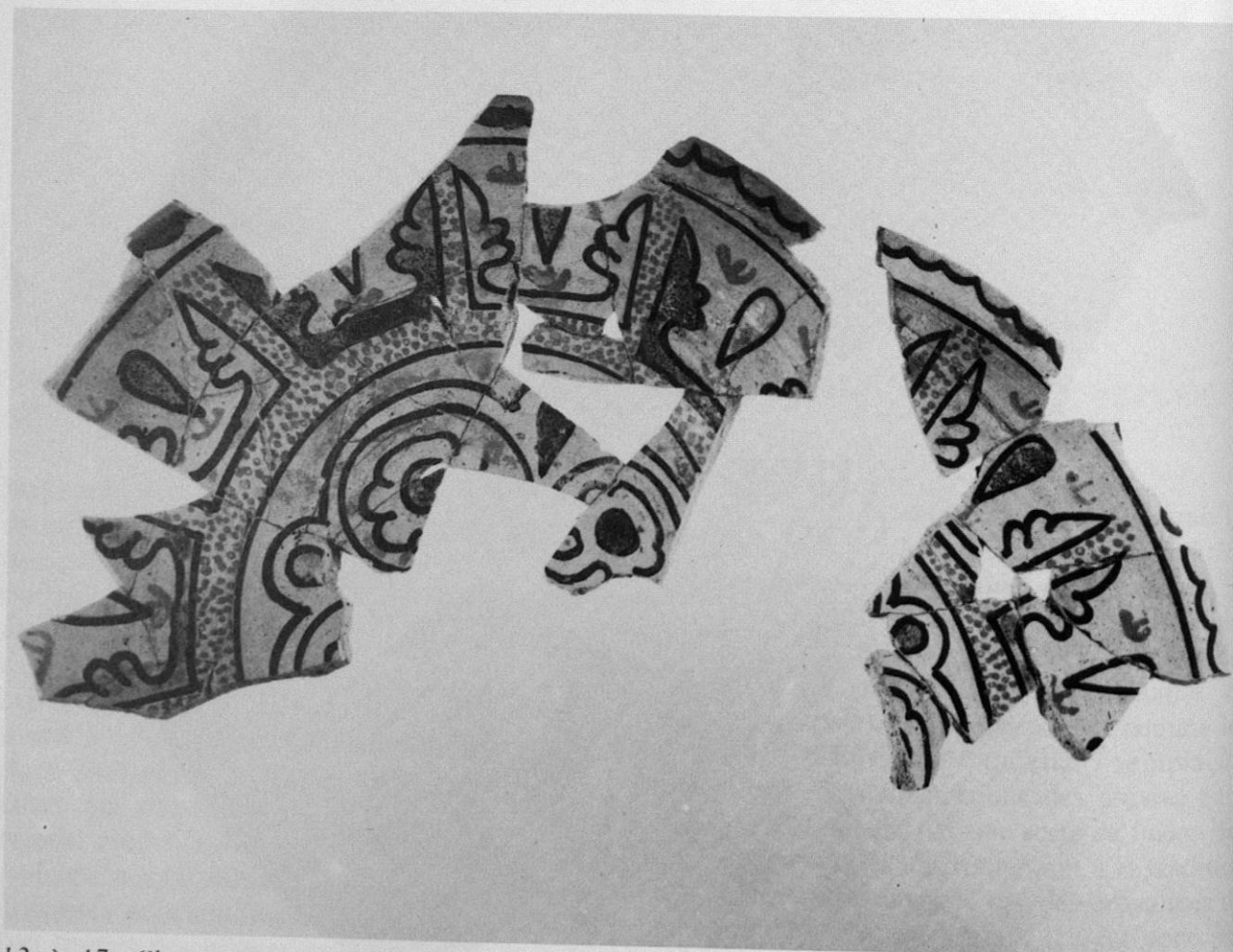


pu influencer aussi sur la composition du plat. Telles sont les sources possibles du sujet représenté sur le plat de Chersonèse. Nous avons donc là un spécimen unique de céramique d'apparat du X^e siècle, provenant vraisemblablement de la métropole, et dont le sujet et le style continuent les traditions de la miniature antiquisante.

Parmi les pièces publiées ici, on remarquera d'intéressants récipients avec des représentations d'animaux : une écuelle (fig. 7) un plat fragmenté (fig. 8), un plat avec un motif décoratif moucheté (fig. 9). A ce groupe, il faut aussi rattacher un fond de plat, découvert en 1902, avec la représentation d'une panthère entourée d'un ornement imitant une inscription arabe (fig. 2), un fragment de plat orné d'une tête de cerf (fouilles de 1971, fig. 3) et un fond de coupe des fouilles de 1980 (fig. 10).



12



13

12 à 17. Chersonèse, plats avec ornement végétal.

Sur tous ces récipients, un médaillon central contient la représentation d'un animal à demi fantastique au pelage tacheté. Sur l'écuelle (fig. 7), ces animaux sont placés dans des demi-cercles pour constituer une sorte de frise sur la paroi du récipient, de telle manière que le sujet traditionnel de la « poursuite d'animaux » a perdu son sens originel, étant donné que la composition est fractionnée, et que les animaux sont devenus de simples éléments du décor.

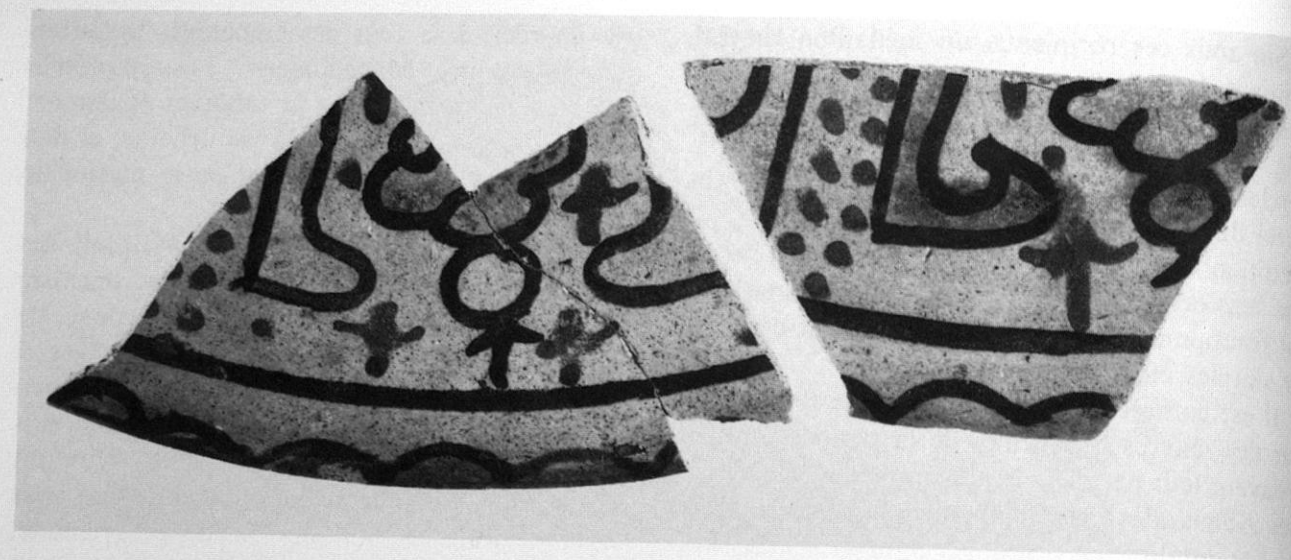
Il est communément admis que de tels motifs sur des œuvres byzantines de la période étudiée trouvent leur parallèle le plus immédiat dans l'art des Abbassides³⁰. Leur apparition est le résultat de l'orientalisation des goûts dans la société byzantine et de son intérêt pour l'art musulman,

très apprécié à la cour des empereurs byzantins de la dynastie des Macédoniens³¹. Les symptômes généraux de ce processus se reflètent également sur les objets utilisés dans la vie urbaine, et non pas seulement dans les milieux de la métropole byzantine³².

Tout en notant le caractère orientalisant des éléments étudiés³³, il faut néanmoins reconnaître qu'aucun d'eux n'est une simple copie de modèles musulmans. Les récipients trouvés à Chersonèse, d'après leur style et leurs compositions, sont indubitablement des œuvres originales. Cette particularité s'explique d'autant mieux que les représentations ne sont pas simplement le résultat de l'influence orientale, mais celui d'une synthèse de deux tendances :

14





15



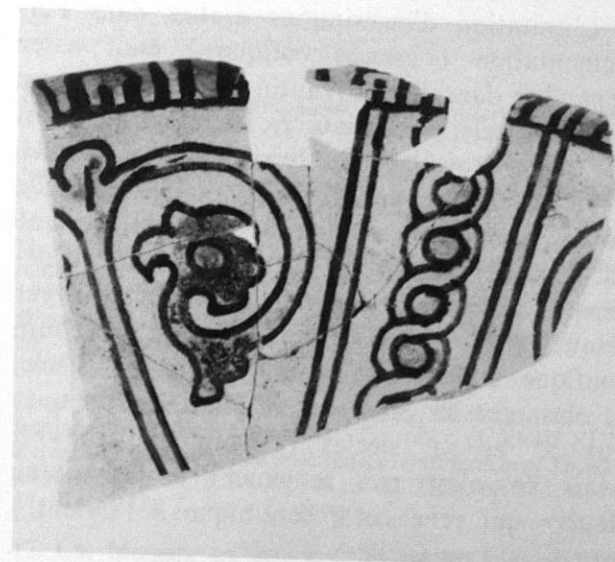
16

l'une, byzantine, remontant à la tradition hellénistique du décor des récipients, le plus souvent métalliques, par la « poursuite d'animaux »³⁴, et l'autre, orientale. L'assimilation de cette dernière fut précisément favorisée par le

parallélisme de beaucoup de ses motifs avec l'héritage de l'art antique. De plus, la popularité des motifs animaliers prenait racine dans l'esprit même de l'époque et sa prédilection pour le symbolisme³⁵; le bestiaire byzantin était une

forme d'incarnation et d'expression allégorique de concepts abstraits³⁶. De là, le sens exorcisant et protecteur de ces représentations, et leur présence dans les compositions héraldiques et sur les emblèmes militaires.

Parmi les nouvelles découvertes de Chersonèse, l'ornement végétal est très répandu (fig. 11-17). Les pièces de ce groupe s'apparentent par leurs principes décoratifs communs de formes et de couleurs. Le décor est principalement constitué par deux types d'ornements : dans le médaillon central, une tige se déroule pour former une figure à quatre pétales d'où se ramifient des palmettes ; autour, on remarque une demi-palmette placée de manière radiale par rapport au centre et un ornement du type « pseudo-coufique ». Le fond est parsemé de points rouges.



17

18. Chersonèse, plat orné de quatre motifs encerclés.



L'imitation d'inscriptions arabes dans l'ornementation (« pseudo-coufique ») était assez répandue dans l'art byzantin : dans la peinture monumentale, les miniatures, les reliefs – surtout sur ceux provenant du territoire de la Grèce – et les arts appliqués³⁷. Sur les spécimens de céramique que nous étudions, l'écriture coufique est utilisée comme un élément purement décoratif. Ils copient des modèles orientaux sur lesquels les vertus décoratives de l'écriture coufique étaient exploitées, dès le IX^e siècle, et obtinrent les plus hautes qualités artistiques aux X^e et XI^e siècles (« coufique fleuri »)³⁸. Mais ce n'est pas seulement le « coufique fleuri » qui relie cette céramique à l'Orient.

Elle est également reliée à la céramique des Abbassides par des éléments décoratifs tels que les fonds mouchetés, le motif constitué de demi-cercles sur le bord du récipient et ce qu'on pourrait appeler la « linéarité » souple du décor. Pour ce qui est des autres motifs ornementaux – palmettes aux extrémités pointues, petits cœurs, rosettes aux nombreux pétales, bien qu'ils soient suffisamment répandus sur les monuments orientaux, il nous faut adopter l'avis d'A. Grabar qui refuse à ces motifs si répandus une influence orientale : ces « orientalismes » ne sont pas le résultat direct d'une influence extérieure, mais sont puisés dans l'arsenal des motifs orientaux empruntés par l'art byzantin dès l'époque de sa formation, et devenus, au X^e siècle, sa propriété inaliénable³⁹.

Un plat orné de quatre ronds (fig. 18), rappelle quelque peu le fond d'un plat peint en argile blanche trouvé à Chersonèse en 1931 (Musée de Chersonèse, inv. n° 1046/31) et occupe une place à part⁴⁰. On connaît un ornement analogue dans les miniatures des manuscrits byzantins du X^e siècle, telles que celles des Homélies et des Panégyriques du *codex* 72 du monastère Saint-Dionissiou du Mont Athos, celles des ouvrages de Denys l'Aréopagite (Gr. 488 de la Bibliothèque nationale de Paris) et des Évangiles de la Bibliothèque nationale Grecque (*codex* 56)⁴¹.

A.L. Jacobson estime que l'évolution de la céramique à engobe est un phénomène historique caractéristique et très significatif⁴².

En appréciant les céramiques décrites ici de ce point de vue, nous pouvons affirmer que ces dernières sont de remarquables témoignages des tendances idéologiques et artistiques de leur temps. Le style antiquisant de la Renaissance macédonienne s'observe aisément sur le plat décoré d'une scène tirée de la *Cynégétique* du Pseudo-Oprien ; les récipients portant des représentations d'animaux et des inscriptions « pseudo-coufiques » sont de véritables « réussites des arts orientaux » ; tandis que les tasses en argile blanche avec une simple croix témoignent encore de la vivacité des traditions de l'iconoclasme durant l'époque qui suivit cette période de l'histoire byzantine.

V.N. ZALESSKAJA

NOTES

1. G.D. Belov, *Otčet o raskopkah v Hersonese v 1976 g.* (rapport de fouilles de l'Ermitage à Leningrad), p. 5-6.
2. G.D. Belov, *Otčet o raskopkah v Hersonese v 1978 g.*, p. 5 et 7 ; Ju. P. Kalašnik, *Otčet o raskopkah v Hersonese v 1979 g.*, pl. 23 ; *idem*, *Otčet o raskopkah v Hersonese v 1980 g.*, p. 10.
3. Données du laboratoire de physique de l'Ermitage.
4. D. Talbot-Rice, *Byzantine glazed Pottery*, Oxford, 1930, p. 17 ; Ch. Morgan, *Corinth*, vol. XI, *The Byzantine Pottery*, Cambridge, 1942, p. 67 ; R. Stevenson, *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, Londres, 1947, p. 38 ; D.L. Talis, « K karakteristike vizantijskoj keramiki IX-X vv. iz Hersona », *Trudy Gosudarstvennogo Istoriko-Muzeja*, vol. 37, (Moscou) 1960, p. 125-139 ; T.I. Makarova, « Polivnaja posuda, iz istoru keramičeskogo importa i proizvodstva drevnej Rusi », *Svod arheologičeskikh istočnikov*, (Moscou) 1967, p. 11-20 ; J. Čimbuleva, *Nessebre*, t. II, *Vases à glaçure en argile blanche de Nessebre (IX-XI siècle)*, Sofia, 1980, pl. XVII et XVIII ; la *Bulgarie médiévale*, Paris, Grand-Palais, 1980, n° 98 et 99 du catalogue de l'exposition.
5. T.I. Makarova, *op. cit.*, p. 8-10.
6. V.N. Zalesskaja, « Vizantijskie beloglinjanye raspisnye krujki i kilikovidnye časki po dannym arheologii i pišmennym istočnikov », *Sovetskaja arheologija*, sous presse.
7. *Acta et diplomata graeca medii aevi*, ed. F. Miklosich et J. Müller, III, Vienne, 1865, p. 55, XI.
8. *Iskusstvo Vizantii v sobranijah S.S.S.R.* (catalogue de l'exposition de Moscou), Moscou, 1977, t. II, p. 33, n° 476 et 477, t. III, p. 153, n° 1003.
9. A. CONSTANTINOPLE MÊME : cf. D. Talbot-Rice, *op. cit.*, p. 10 ; *idem*, « Byzantine Polychrome Pottery », *The Burlington Magazine*, t. 61, 1932, p. 281-282 ; *idem*, « Excavations at Bodrum Camii », *Byzantion*, t. 8, 1933, p. 151 ; R. Demangel et E. Mamboury, *Le quartier des Manges et la première Région de Constantinople*, Paris, 1939, fig. 195 ; E.S. Ettinghausen, « Byzantine Tiles from the Basilica in the Topkapu Sarayı and Saint-John-of-Studies », *Cahiers archéologiques*, t. 7, 1954, p. 79-86 ; F. Dirimtekin, « Les fouilles faites en 1946-1947 et en 1958-1960 entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène à Istanbul », *Cahiers archéologiques*, t. 13, 1962, p. 181, fig. 24 ; Th. Macridy (avec la contribution de A. Megaw, C. Mango et E. Hawkins), « The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul », *Dumbarton Oaks Papers*, t. 18, 1964, p. 254-276 ; R. Naumann et H. Belting, *Die Euphrosyne-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin, 1966, p. 89-93, pl. XVII a-f.
- PROVENANT DE CONSTANTINOPLE : cf. E. Coche de la Ferté, « Décors en céramique byzantine au Musée du Louvre », *Cahiers archéologiques*, t. 9, 1957, p. 187-217 ; A. Xyngopoulos, « Παραστάσεις εκ του μυθιστορήματος του Μ. Αλεξάνδρου επί Βυζαντινών αγγείων », *Αρχαιολογική Εφημερίς*, t. 76, 1937, p. 192-202, pl. 3 ; G. Ballardini, « Un particolare aspetto della ceramica policroma bizantina », *Bolletino d'Arte*, t. 25, 1932, p. 551-559, fig. 2-3, 5, 6, 8 ; A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV-X^e siècle)*, Paris, 1963, pl. LX, 1-4 ; EN BULGARIE : I. Akrafova-Jandova, *Novo v Patejna sled Jordan Gospodinov, Preslav, I*, Sofia, 1968, p. 69-78 ; L. Praškov, *Bolgarskaja živopis' IX-XIX vekov* (catalogue de l'exposition de Moscou), 1976, n° 2-8, p. 15-18 ; T. Totev, *Monastir v « Tuzlaka »*, centar na risuvana keramika v Preslav prez IX-X v., *Arheologija*, t. 1, (Sofia) 1976, p. 8-15 ; *idem*, « Icônes peintes en céramique de Tuzlaka à Preslav », *Culture et art en Bulgarie médiévale (VIII-XIV siècle)*, Sofia, 1979, p. 65-73 (*Bulletin de l'Institut d'archéologie*, t. 35).
- A. CHERSONÈSE : cf. fig. 2.
10. D. Talbot-Rice, *Byzantine glazed Pottery...*, *op. cit.*, p. 53, 111 et 112, pl. III, n° 3-5, VI a-j ; R. Stevenson, *op. cit.*, pl. XVIII, n° 1-17 ; I. Akrafova-Jandova, *Preslavska risovannaja keramika*, Sb. (Bolgarskaja srednevekovaja kul'tura), Sofia, 1964, fig. p. 52 ; T. I. Makarova, *op. cit.*, pl. II, n° 1-4, pl. III, n° 2-5, XXXXX pl. V, n° 1-8, pl. XXVII, n° 1-14 ; S.P. Uggeri, « Protomaolica brindisina, Gruppo I », *Faenza*, t. 65, fasc. VI, 1979, p. 241-245 ; J. Barnea, *Ceramica de Importa Dinogetia*, t. I, Bucarest, 1967, p. 238 ; J. Čimbuleva, *op. cit.*, pl. XVII-XVIII.
11. A.L. Jacobson, *Rannesrednevekovij Hersones*, Moscou-Leningrad, 1959, p. 357-358, fig. 187, pl. XVIII-XIX ; *Keramika i keramičeskoe proizvodstvo srednevekovoj Tavriki*, Leningrad, 1979, p. 93, fig. 56 ; D.L. Talis, *op. cit.*, fig. 4, 17, fig. 1, fig. 2, 9 ; voir encore, fig. 3-5.
12. Ch. Morgan, *op. cit.*, p. 65-68, n° 307-368, pl. XIII-XV, n° 369-376, fig. 49, pl. XVI a-b, XVII a-d, n° 377-389, fig. 48m, n, pl. XVI c, pl. XVII e-g.
13. J.W. Hayes, *Problèmes de la céramique des VII-IX siècles ap. J.C. à Salamine et à Chypres* (Colloques internationaux du C.N.R.S. Histoire et archéologie), Paris, 1980, p. 379-380, fig. 21, 23.
14. J.R. Mc Credie, « Samothrace : Supplementary Investigations, 1968-1977 », *Hesperia*, t. 48, 1979, p. 23, pl. 12a.
15. H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, vol. 21, Heidelberg, 1969, p. 971.
16. G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (Studies in Manuscript Illumination. 6) Princeton, 1969, p. 149, 151, 154, 161, pl. XVI, n° 103 ; pl. XVII, n° 107-108 ; pl. XXVII, n° 140-141 ; pl. XXXVII, n° 199-201 ; pl. XLIII, n° 237-240.
17. K. Weitzmann, *Greek Mythology in byzantine Art*, Princeton, 1951, pl. XXXIII, n° 114 ; pl. XXXVII, n° 132 ; pl. XXXIX, n° 138 et pl. XLV, n° 165.
18. K. Weitzmann, *Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations* (Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination), Chicago et Londres, 1971, p. 30-31, fig. 13.
19. K. Weitzmann, *Greek Mythology...*, *op. cit.*, pl. XIV, fig. 165.
20. Oppien d'Apamée, Ὀππιανὸς Κυνηγετικά, éd. P. Bodreaux (Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, 172), Paris, 1908, p. 135, Livre IV, v. 265-270.
21. Article : « Oppianos », *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (ed. Pauly-Wissowa), Stuttgart, vol. XVIII 1, 1939, col. 70-704 ; cf. aussi l'introduction à l'édition d'Oppien d'Apamée par P. Bodreaux, *op. cit.*, p. 14.
22. K. Weitzmann, *Greek Mythology...*, *op. cit.*, p. 93.
23. K. Weitzmann, *The classical Heritage in the Art of Constantinople* (Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination), Chicago et Londres, 1972, p. 129-131.
24. E. Coche de la Ferté, *Op. cit.*, p. 204.
25. D.V. Ainalov, *Ellinističeskie osnovy vizantijskogo iskusstva*, Saint-Petersbourg, 1900, p. 7-8, 36-37 ; K. Weitzmann, *Greek Mythology...*, *op. cit.*, p. 95, 138 ; *idem*, *The Greek Sources of Islamic Scientific Illustration*, *op. cit.*, p. 25-44.
26. *La Géoponique*, notes, commentaire et trad. russe, éd. E.E. Lipsic, Moscou-Leningrad, 1960.

27. Apollonios de Rhodes, *Les Argonautes*, commentaires, remarques et trad. russe, éd. G.F. Tcherni, Tbilissi, 1964, livre III, v. 845-870.

28. K. Weitzmann, « Euripides Scenes in Byzantine Art », *Hesperia*, t. 18, 1949, p. 177-210.

29. J. Szene, *la Survivance des dieux antiques*, Londres, 1940, p. 15-25; H. Raimer, *Griechische Mythen in christlicher Dichtung*, Zurich, 1957, p. 355-405.

30. D. Talbot-Rice, « Iranian Elements in Byzantine Art », *Iranian art and archaeology* (III Meždunarodnyj kongress. Doklady), Moscou-Leningrad, 1939, p. 204-206; W.F. Volbach, « Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania », *The Art Bulletin*, t. 24, 1942, p. 172-180.

31. A. Grabar, « Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens », *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, t. I, Paris, 1968, p. 272-288.

32. A. V. Bank, *Vizantija i Vostok po nekotorym dannym prikladnogo iskusstva XI-XII vv.* (XXV Meždunarodnyj kongress vostokovedov. Doklady), Moscou-Leningrad, 1960, p. 7; idem, *Prikladnoe iskusstvo Vizantii IX-XII vv. Očerki*, Moscou, 1978, p. 63.

33. Cf. — Fr. Sarre, *Die Keramik von Samarra*, Berlin, 1925, pl. 50, 51, 63, 63a, 96, 159, 163 et 260; A. Lase, *Early Islamic Pottery*, Londres, 1965, pl. 12 A-B; M. Azarnoush-Maillard, « Les tessons de Fostât conservés à la section islamique des Musées Royaux d'art et d'histoire », *Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire*, t. 49, 1977, p. 103-128, pl. Ic.

34. D.E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver*

Plates, Londres, 1966, p. 142-145, 171, 186, pl. C. 2, 8, 51a.

35. D. Furster, *Die Welt der christlichen Symbole*, Vienne-Münich, 1977, p. 213-300.

36. V.P. Derjavin, *Svetilnye iskusstvo Vizantii*, Moscou, 1975, p. 137-138.

37. G. Miles, *Classification of Islamic Elements in Byzantine Architectural Ornament in Greece* (Actes du XII^e congrès international d'études byzantines, t. III), Belgrade, 1964, p. 281-290; idem, « Byzantium and the Arabs: Relations in Crete and the Aegean Area », *Dumbarton Oaks Papers*, t. 18, 1964, p. 3-32, fig. 12-64, 82-94; R. Ettinghausen, *Kufesque in Byzantine Greece (the Latin West and the Muslim World, a Colloquium in Memory of G.C. Miles)*, New York, 1976, p. 28-47.

38. A. Grohmann, « The Origin and early Development of Floriated kufic », *Ars Orientalis*, t. 2, 1957, p. 194.

39. A. Grabar, *Sculptures byzantines...*, op. cit., p. 120-121.

40. A.L. Jacobson, *Rannesrednekovyj Hersones*, op. cit., pl. XVIII, n° 3, p. 358.

41. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei*, op. cit., pl. XLIV, n° 259, p. 37; S.M. Pelekandis, P.C. Christou, Ch. Tsionis, S.N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, I. Athènes, 1971, p. 128, fig. 139, p. 423; A. Mavrou-Chatzimichailou et Ch. Tsionis-Paschos, *Catalogue of the illuminated byzantine manuscripts of the National Library of Greece*, Athènes, 1978, p. 17, fig. 2.

42. A.L. Jacobson, « Srednekovaja potivnaja keramika kak istoričeskoe javlenie », *Vizantijskij vremennik*, t. 39, 1978, p. 148-159.

Les plus anciens chapiteaux de la cathédrale du Puy et leur place dans la sculpture du XI^e siècle

par Marcel DURLIAT

Dans sa thèse sur l'Art roman du Puy¹, Ahmad Fikry signale l'existence, dans la partie la plus ancienne de l'église-mère du Velay, d'un groupe de chapiteaux qui, par l'épannelage, la technique de la taille et les motifs du décor se distinguaient non seulement de tous les autres chapiteaux du monument, mais aussi de ceux des autres édifices de la ville et même de l'ensemble des chapiteaux romans. Ahmad Fikry eut parfaitement raison d'attirer l'attention sur les plus anciens chapiteaux de la cathédrale du Puy, mais il commit l'erreur de vouloir les étudier là où ils ne se trouvaient généralement plus, la plupart d'entre eux ayant été transportés au musée de la ville, près d'un siècle auparavant et remplacés sur place par des copies. A l'époque où fut publié l'Art roman du Puy, on n'avait pas encore pris conscience du fait que la connaissance de l'art médiéval passe par l'étude du XIX^e siècle, en raison de l'import-

tance des restaurations effectuées à cette époque. Dans la cathédrale du Puy, celles-ci furent le plus souvent synonymes de reconstruction².

Dans le rapport qu'il adresse à l'administration des Cultes le 31 août 1848, Viollet-le-Duc observe qu'à cette date on a entièrement reconstruit les deux dernières travées de la nef, le clocher surmontant la croisée du transept, ainsi que le sanctuaire³, qu'on a aussi relevé le bras sud du transept et la partie supérieure du bras nord. On achevait encore la reconstruction des deux premières travées de la nef et de la façade occidentale. Seules les deux travées intermédiaires de la nef avaient été à peu près conservées.

Cette opération chirurgicale n'épargna pas les chapiteaux. Ici encore nous disposons du témoignage de Viollet-le-Duc. « J'ai rencontré dans les chantiers, dit-il, des chapiteaux et fragments anciens qui auraient pu être remis en place. M. l'ar-



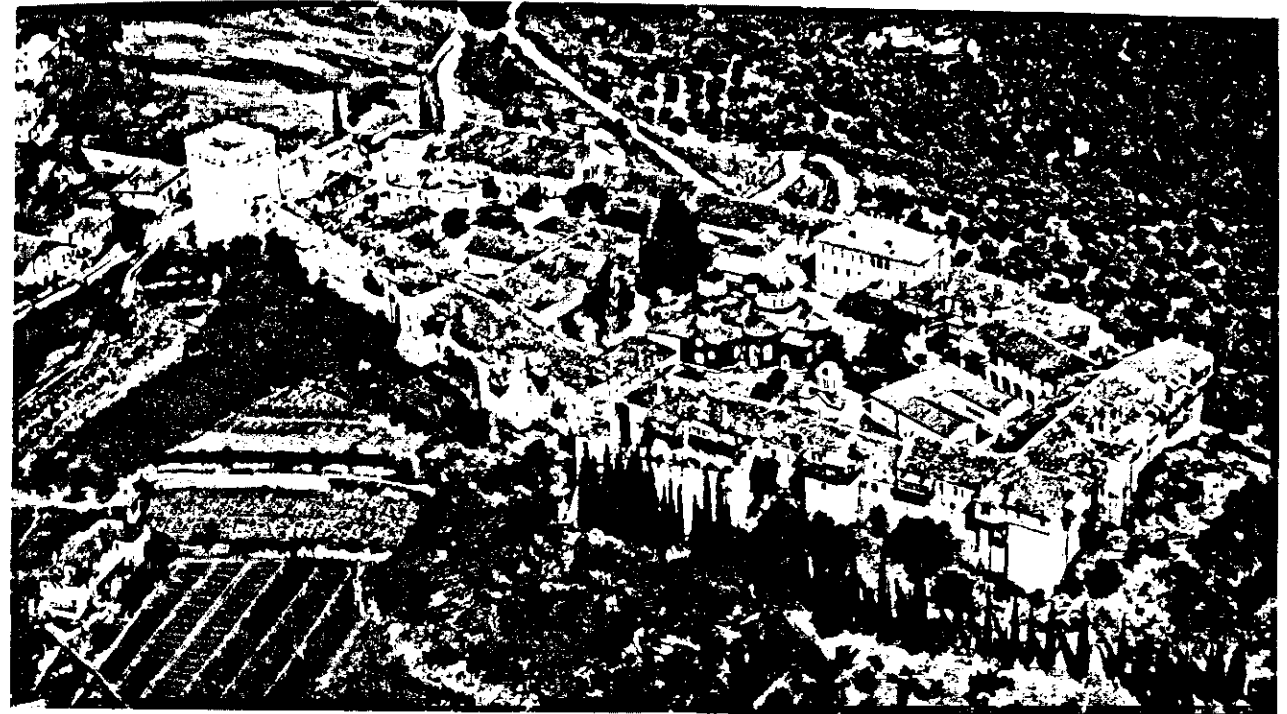
1 et 2. Le Puy. Musée Crozatier. Chapiteaux provenant de la cathédrale. Clichés R. Gounot.

NOTES

1. Ahmad Fikry, *L'Art roman du Puy et les influences islamiques*, Paris, 1934.
2. Marcel Durliat, « La cathédrale du Puy », *Congrès archéologique de France, Velay, 1975*, Paris, 1976, p. 55-163.
3. Le chevet devait encore être reconstruit dans sa totalité par l'architecte Mimey en 1866.
4. Renseignement repris par Roger Gounot, *Collections lapidaires du musée Crozatier du Puy*, Le Puy, 1957.
5. Dans le catalogue de Roger Gounot, BA 25. Hauteur 0,50 m ; largeur 0,51 m.
6. BA 24. Hauteur 0,49 m ; largeur 0,41 m.
7. BA 27. Hauteur 0,38 m ; largeur 0,35 m.
8. BA 30. Hauteur 0,39 m ; largeur 0,29 m.
9. BA 28. Hauteur 0,36 m ; largeur 0,36 m.
10. BA 23. Hauteur 0,49 m ; largeur 0,48 m.
11. BA 21. Hauteur de ce fragment : 0,25 m.
12. BA 22. Hauteur 0,50 m ; largeur 0,48 m.
13. BA 31. Hauteur 0,40 m ; largeur 0,31 m.
14. BA 32. Hauteur 0,38 m ; largeur 0,30 m.
15. BA 26 bis. Hauteur 0,37 m ; largeur 0,32 m.
16. BA 29. Hauteur 0,36 m ; largeur 0,36 m.
17. Ahmad Fikry, *op. cit.*, p. 161.
18. Marcel Durliat, « La cathédrale du Puy », *op. cit.*, p. 80-82. Le texte de ce rapport se trouve aux Archives départementales de la Haute-Loire, 3 V 21.
19. Roger Gounot, *op. cit.*, p. 125-130.
20. Marcel Durliat, *op. cit.*
21. Des renseignements et des photographies m'ont été procurés par Mme H. de Condenson-Haloppeau, à qui j'exprime mes sentiments de gratitude. Ma reconnaissance va aussi au nouveau conservateur des musées de Clermont-Ferrand, M. Tisserand, qui m'a fourni, avec la plus grande obligeance des renseignements complémentaires et une nouvelle photographie.
22. Hauteur 0,45 m ; largeur 0,41 m.
23. May Vieillard-Troiekouroff, « La cathédrale de Clermont du V^e au XIII^e siècle », *Cahiers archéologiques*, XI, 1960, p. 199-247, plus spécialement p. 240 et fig. 52, p. 239.
24. Hauteur 0,39 m ; largeur 0,40 m, profondeur 0,22 m.
25. Hauteur 0,36 m ; largeur 0,40 m. En arkose.
26. May Vieillard-Troiekouroff, *op. cit.*, p. 240 et fig. 54, p. 239.
27. H. du Ranquet, « Royat », *Congrès archéologique Clermont-Ferrand, 1924*, Paris, 1925, p. 362-383.
28. Bernard Craplet, *Auvergne romane*, 4^e éd., Zodiaque, 1972, p. 287-290.
29. *Ibid.*, p. 172.
30. François Deshoulières, « Souvigny », *Congrès archéologique, Allier, 1938*, Paris, 1939, p. 115-140.
31. Jules Demoutet, « Notices sur l'abbaye Notre-Dame d'Issoudun », *Comptes rendus des travaux de la Société du Berry à Paris, 1856-1857*, p. 236-241.
32. Pierre Bailly, « Découvertes archéologiques inédites d'après les dessins de Jules Demoutet... », *Comité des travaux historiques et scientifiques, Actes du 100^e Congrès national des Sociétés savantes, Paris, 1975*, Section d'archéologie et d'histoire de l'art, Paris, 1978, p. 343-354.
33. Louis Grodecki, « Les débuts de la sculpture romane en Normandie, Bernay », *Bulletin monumental*, CVIII, 1950, p. 7-67.
34. Jean Vallery-Radot et V. Lassalle, *Saint-Philibert de Tournus*, Paris, 1955.
35. En dernier lieu : Jean-Maurice Rouquette, *Provence romane*, I, Zodiaque, La pierre-qui-vire, 1974, p. 366.
36. Paul Deschamps, « Etude sur la paléographie des inscriptions lapidaires », *Bulletin monumental*, CXXXIX, 1929, p. 5-86, fig. 21.
37. Leopold Zahn, *Die Klosterkirche Sant Pere de Roda. Studien zur Baugeschichte und kunstgeschichtlichen Stellung*, Berlin, 1976.
38. Jacques Bousquet, « La dédicace ou la consécration des églises et leurs rapports avec la construction », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, III, 1972, p. 51-71.
39. Jean-Claude Fau, *Les origines du chapiteau roman à entrelacs et la zone de diffusion du thème dans le Sud-Ouest de la France*. Thèse de troisième cycle dactylographiée, Université de Toulouse-Le Mirail, 1971.
40. J. Puig i Cadafalch, Antoni de Falguera et J. Goday i Casals, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, III, 1918, p. 359-364.
41. Georges Gaillard, *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux X^e et XI^e siècles*, Paris, 1938.
42. Juan Ainaud, José Gudiol et F.-P. Verrié, *La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, Texte, p. 44 (Catálogo monumental de España).
43. Antoni Pladevall, Joan-Albert Adell et Francesca Español, *El monestir de Sant Sebastià dels Gorgs*, Barcelone, 1982.
44. Jean Porcher, *L'enluminure française*, Paris, 1959, p. 23.
45. Louis Grodecki, « Les débuts de la sculpture romane en Normandie... », *op. cit.*, p. 31.
46. Georges Gaillard, *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne*, *op. cit.*, p. 56-57.
47. Marcel Aubert, *Musée national du Louvre. Description raisonnée des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes*, I, *Moyen Âge*, Paris, 1950, p. 27-28, fig. 14.
48. Guy Barrauol, *Provence romane II*, Zodiaque, La pierre-qui-vire, 1977, p. 88-90.

Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra, au Mont Athos et la genèse du type du catholicon athonite

par Paul M. MYLONAS

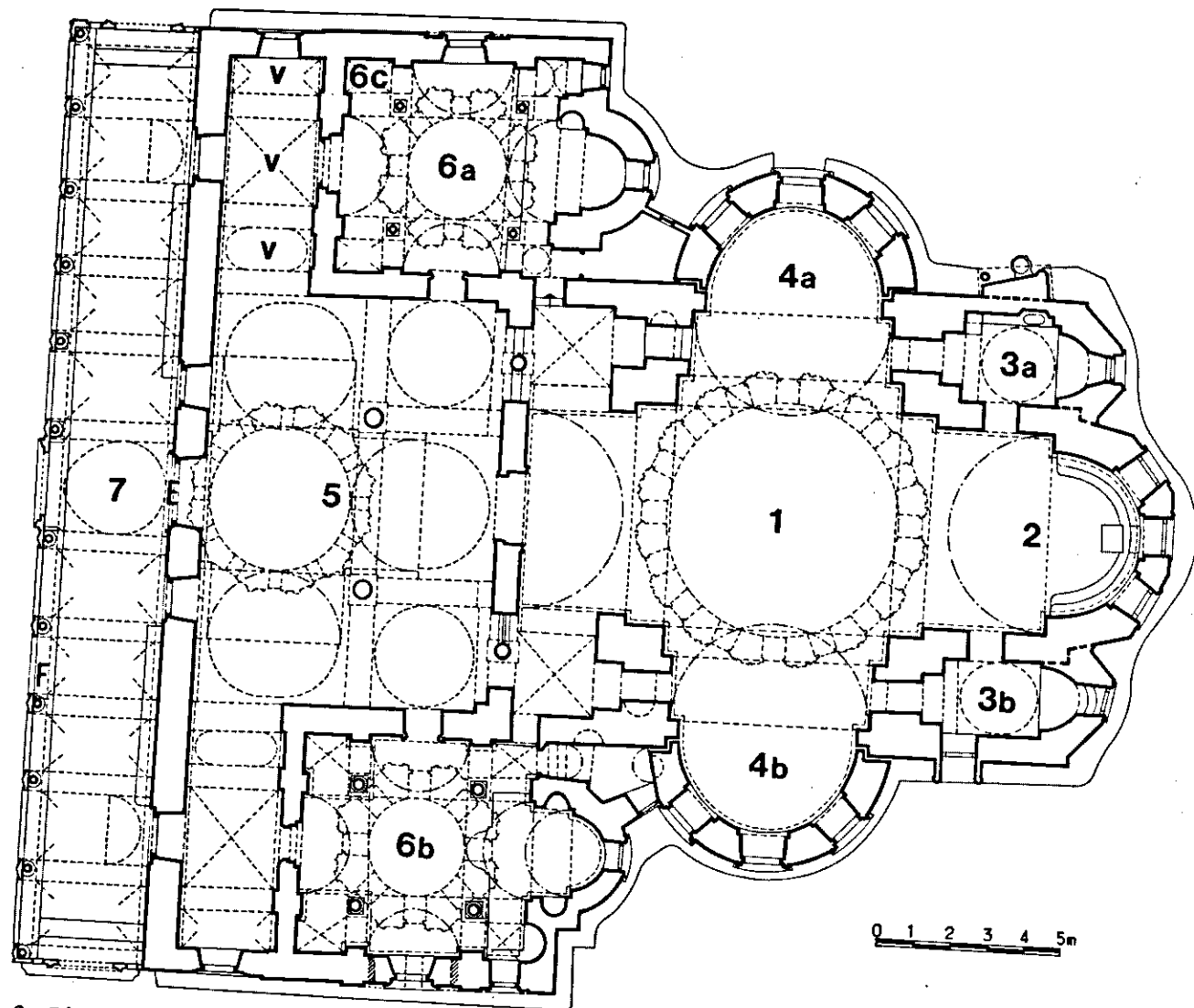


1. Vue aérienne de la Grande Lavra prise du sud-est. Au centre le complexe du Catholicon. On distingue le chœur sud, la chapelle sud et les quatre coupoles ; celle du naos, celle de la liti et les deux des chapelles.

L'église principale de la Grande Lavra (Fig. 1) au Mont Athos, est considérée comme ayant servi de modèle pour la plupart des *catholicons* des monastères de l'Athos, ainsi que de ceux de plusieurs monastères en Grèce et dans les Balkans.

Le *catholicon* de la Grande Lavra revêt sa forme définitive – comme nous le verrons – pendant le XI^e siècle. Cette forme fut pourtant différente de la forme actuelle, ainsi que de celle qu'adopta saint Athanase l'Athonite en 963, quand il commença à bâtir l'église. L'édifice actuel (Fig. 2) est plutôt trapu, le produit de multiples additions et interventions. Il s'agit, en réalité, d'un complexe composé, en premier lieu, de l'espace central cruciforme avec coupole sur quatre supports ; ce noyau est flanqué à l'est par trois absides, circulaires à l'intérieur, polygonales à l'extérieur. Deux autres absides, latérales cette fois – de plan circulaire à l'intérieur comme à

l'extérieur et d'une épaisseur de maçonnerie renforcée par rapport à celle des murs de l'église – interrompent les murs nord et sud et élargissent l'espace du *naos*. C'est dans ces lieux que se tiennent les chœurs de chanteurs (*χοροί*) d'où prennent leur nom de *chœurs* ces absides latérales (*χοροστάσια* ou simplement *χοροί*), dans le cas des églises monastiques. Au noyau rectangulaire s'ajoute, vers l'ouest, un narthex spacieux, avec deux colonnes centrales, couvert de six compartiments voûtés. En architecture monastique byzantine, ce grand espace est connu sous le terme de *liti*³. Celle-ci est à son tour flanquée, sur ses côtés nord et sud, de deux chapelles du type de croix inscrite à coupole sur quatre colonnes. Enfin, un exonarthex à colonnade archée, relie ces chapelles annexes, ou *parecclesia*, et la *liti*, sur leur côté ouest, en une façade occidentale uniforme.



2. Plan actuel du katholicon de la Grande Lavra (relevé de l'auteur): 1) le noyau central cruciforme, 2) le sanctuaire ou bema, 3) a.b. les parabémata, prothèse (3a) et diaconicon (3b), 4) a.b. les absides latérales ou chœurs (χοροστασια ou χοροι), 5) la liti, 6) a.b. les chapelles latérales des 40 Martyrs (nord) et de Saint-Nicolas (sud), 6) c. le tombeau de saint Athanase, 7) le narthex extérieur ou exonarthex.

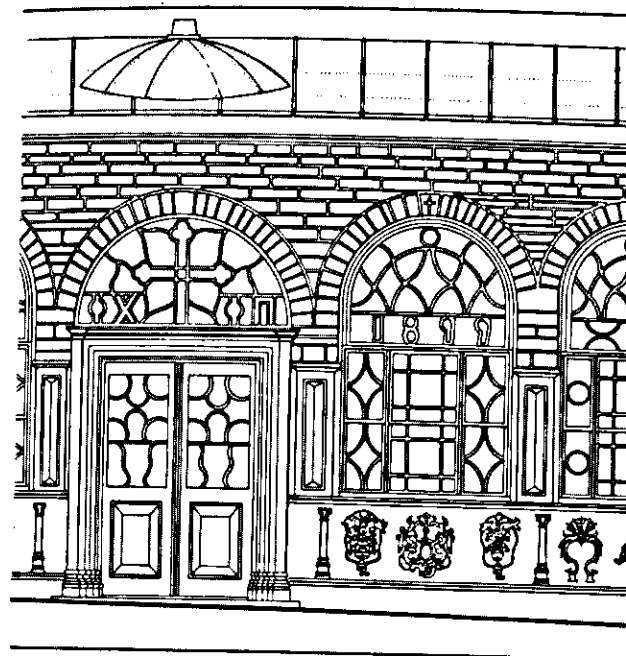
Le katholicon de Lavra, dans sa disposition présente, est le produit de l'intervention la plus récente, celle de 1814, forme étudiée par les chercheurs des XIX^e et XX^e siècles, soit Choisy⁴, Brockhaus⁵, Kondakov⁶, Millet⁷, Bals⁸, Wulff⁹, Strykowski¹⁰, Hasluck¹¹, Sotériou¹², Orlandos¹³, Weigand¹⁴, Mylonas¹⁵, Krautheimer¹⁶, Mango¹⁷. Ces différentes études concernant le katholicon athonite en général et celui de Lavra en particulier, se fondent sur les monuments publiés, présentés très sommairement et se limitent à ceux-ci. On peut distinguer celles qui reconnaissent une typologie de bâtiments triconques, aux racines paléochrétiennes, arméniennes ou géorgiennes et celles qui reconnaissent un plan de base, celui de l'église à croix inscrite, enrichi d'absides latérales, pour des raisons liturgiques. Toutes ces

théories considèrent, pourtant, les absides latérales comme ayant toujours appartenu à la conception initiale de ce plan tréflé. Cela dit, il est naturel que certains chercheurs aient essayé de tracer le prototype triconque ou triabsidal qui aurait servi de modèle au katholicon de Lavra.

Voyons si, ayant à notre disposition des relevés détaillés et précis ainsi que des observations faites sur place, on peut reconnaître le plan initial du katholicon de Lavra et établir, par la suite, celui du katholicon athonite en général. Nous suivrons les étapes d'agrandissements, de changements et de rénovations à reculons, partant des plus récentes pour aller vers les plus anciennes. Ainsi, découvrira-t-on l'histoire de l'édifice au fur et à mesure des « déblaiements » successifs.

A. - 1899.

La dernière intervention au complexe du katholicon de Lavra s'effectua en 1899, quand la colonnade de l'exonarthex fut dotée du fenestrage présent (Fig. 2, F). La date de 1899 est portée sur les trumeaux (Fig. 3). Les trois entrées - nord, sud et ouest (entrée centrale) - de l'exonarthex, ont été remodelées dans un style inspiré du classicisme du XIX^e siècle. Antérieurement au



3. Fenestration actuelle de l'exonarthex, 1899 (relevé de l'auteur).

fenestration, la colonnade était sans doute ouverte, puisque les cadres des fenêtres ont recouvert la peinture existante de 1852. Une gravure publiée par Didron¹⁸, qui donne l'état de cette façade en 1839, montre également un fenestration, mais à demi-hauteur seulement.

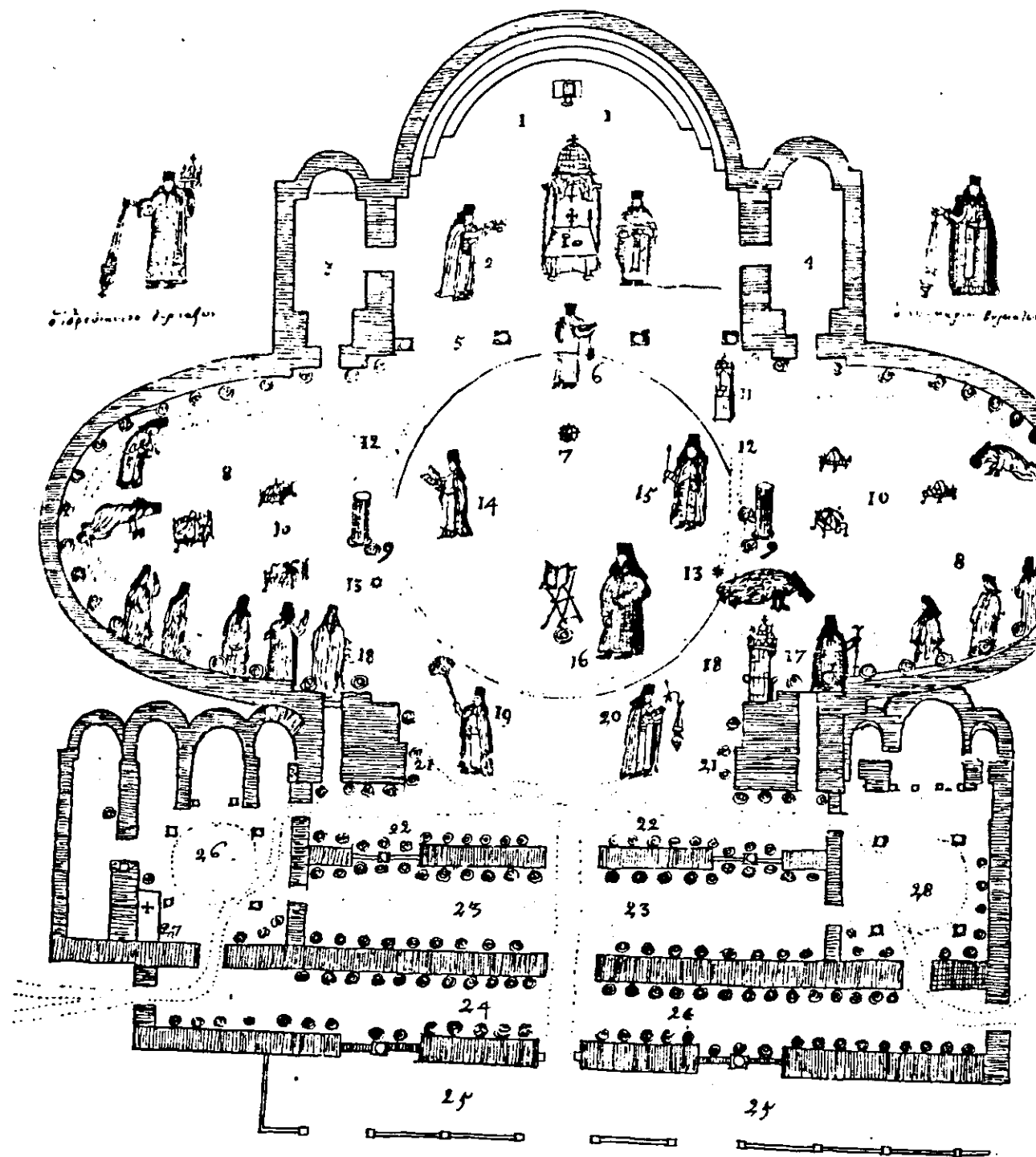
B. - 1814.

Une inscription au-dessus de la porte d'entrée¹⁹, (Fig. 2, E) nous informe que l'édifice subit une intervention majeure en 1814. C'est à cette date tardive que la « mode de la liti » - apparue, en ce qui concerne le Mont Athos, pour la première fois à Chélondari, durant le XIV^e siècle²⁰ et reprise aux catholicon du XVI^e siècle et après - fut aussi imposée à Lavra, en 1814, ainsi qu'à d'autres églises anciennes avec narthex étroit, comme, entre autres : Xénophontos (avant 1564), Stavronikita (après 1546, avant ou en 1628), Caracalou (1714), Koutloumoussiou (avant 1744), Dionysiou (après 1840), Pantocrator (1847)²¹, ainsi qu'à des kyriaka²² de skites²³, comme, entre

autres, à Saint-Démétrius de Vatopedi (1796), Sainte-Anne (1804), Sainte-Trinité de Kapsokalyvia (1804), Annonciation (Xénophontos, 1901), etc.²⁴. Ainsi dans tout ces cas et, en ce qui nous concerne, à Lavra, on élimina le mur séparant les deux anciens narthex et on créa un nouvel espace unique et vaste. C'est justement ce nouvel espace qui est connu du nom de liti, et dont les six nouvelles voûtes (Fig. 2) reposent sur les murs qui l'encadrent ainsi que sur les deux colonnes érigées au milieu. On peut se rendre compte de la disposition préexistante en comparant le plan existant (Fig. 2) à celui de Barskij, de 1744 (Fig. 4)²⁵.

Ce dessin est un document extrêmement utile et acceptable dans la plupart de ses détails, à ces exceptions près (Fig. 2, 4): a) les absides du sanctuaire du naos sont dessinées comme demi-circulaires tandis qu'elles sont en réalité polygonales; b) les absides des parabémata²⁶ des deux chapelles sont indiquées en saillie au-delà des murs orientaux tandis qu'elles sont contenues dans l'épaisseur de ces mêmes murs; c) le mur séparant les deux anciens narthex du katholicon est dessiné comme prolongement des murs occidentaux des chapelles tandis qu'il était vraiment plus à l'est.

Les positions exactes de ce mur moyen ainsi que du mur occidental antérieur peuvent être retracées en étudiant le relevé du pavement décoratif existant (Fig. 5), qui s'étendait seulement dans le naos, l'exonarthex et les deux chapelles avec leurs narthex respectifs. Sur le dessin (Fig. 6, a) nous avons indiqué en trait fin le plan actuel et en trait fort les renseignements fournis par l'esquisse de Barskij (Fig. 4) et le pavement (Fig. 5). Il s'agit donc du plan de l'église en 1744, qui resta probablement le même jusqu'à la veille du changement de 1814. On constate que le mur séparant les anciens narthex de l'église propre, se trouvait plus à l'est que sur l'esquisse de Barskij. Le pavement (comparez les Fig. 2, 4, 5, 6a) nous révèle que les murs occidentaux des narthex des chapelles se trouvaient plus à l'est que le mur actuel occidental commun aux dits narthex et à la liti. Cette constatation est encore confirmée par trois faits: a) l'épaisseur de ce mur actuel est disproportionnée par rapport aux autres murs du bâtiment; b) les pilastres des narthex des chapelles (Fig. 6. a-P) n'ont plus leurs équivalents sur la face intérieure du mur occidental (Fig. 2); c) les voûtes des narthex, au-devant des chapelles (Fig. 2-V), ont des formes de construction caractéristiques des XVIII^e-XIX^e siècles.



4. Esquisse du katholikon de Lavra par B.G. Barskij, dessinée en 1744.

C. - 1526-1628.

Des transformations s'opérèrent avant la visite de Barskij en 1744, sans doute entre 1526 et 1535, et d'autre part cinquante ou cent ans plus tard.

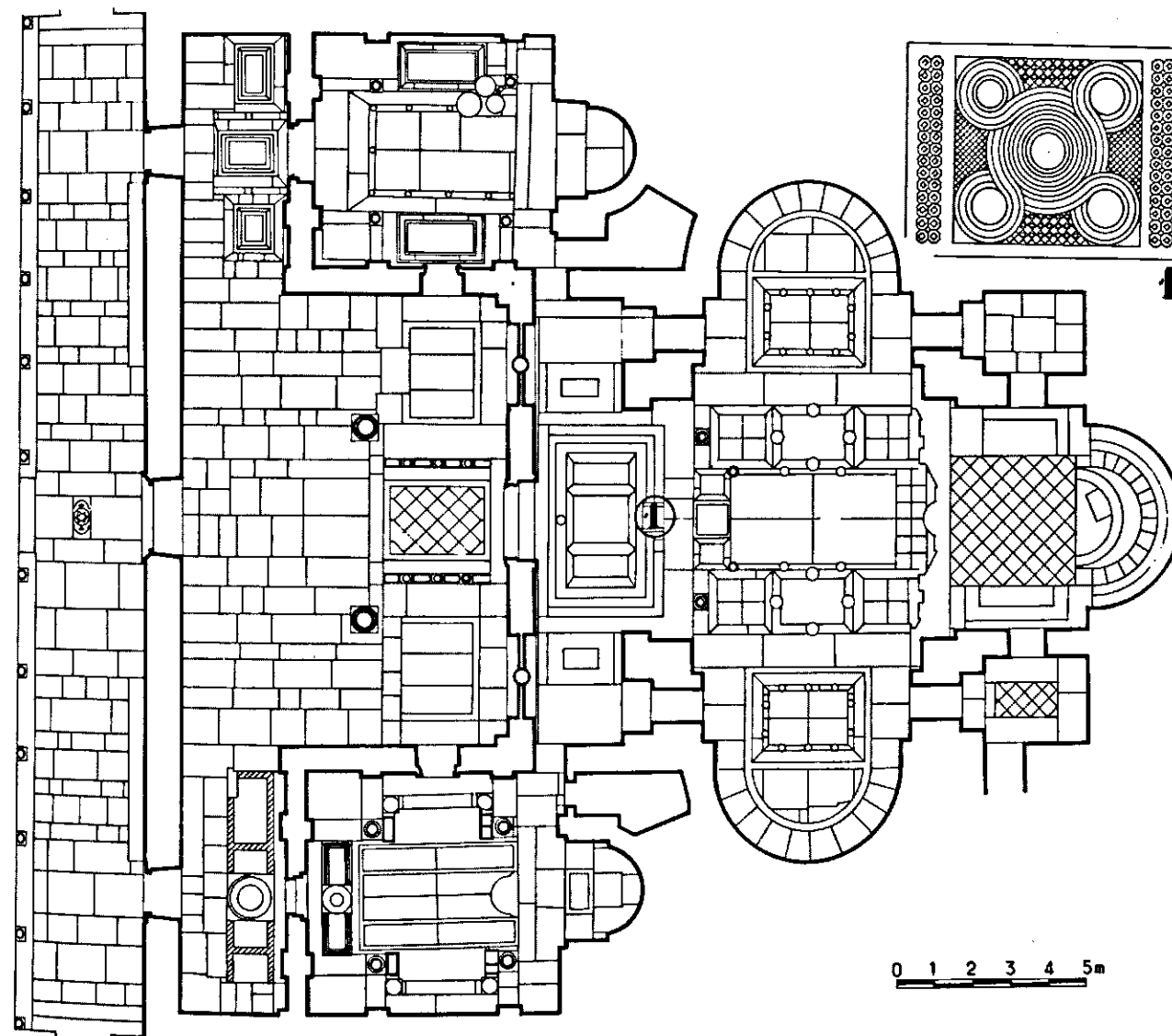
Komnéos nous dit que « le Voïévode... recouvrit l'église entière de feuilles de plomb, comme il est écrit devant le grand porche du narthex, sur le plomb même de la grande arcade »²⁷ tandis que Barskij complète ce renseignement en nous donnant la date de 1526²⁸. Une note publiée par

Gédéon²⁹ parle d'un tremblement de terre survenu en 1526, qui fit tomber la coupole du *catholikon*. Cette même note nous informe sur la réparation faite par le métropolite de Serres, Gennadius. La peinture de Théophane le Crétois qui décora le *catholikon* est de 1535³⁰. Enfin Millet, dans ses notes sur l'inscription no.341, rappelle qu'à cause d'un tremblement de terre survenu en 1584: « la coupole entière et les chœurs ont été fendus ». Il s'agit vraisemblablement du même séisme cité dans les notes de l'ins-

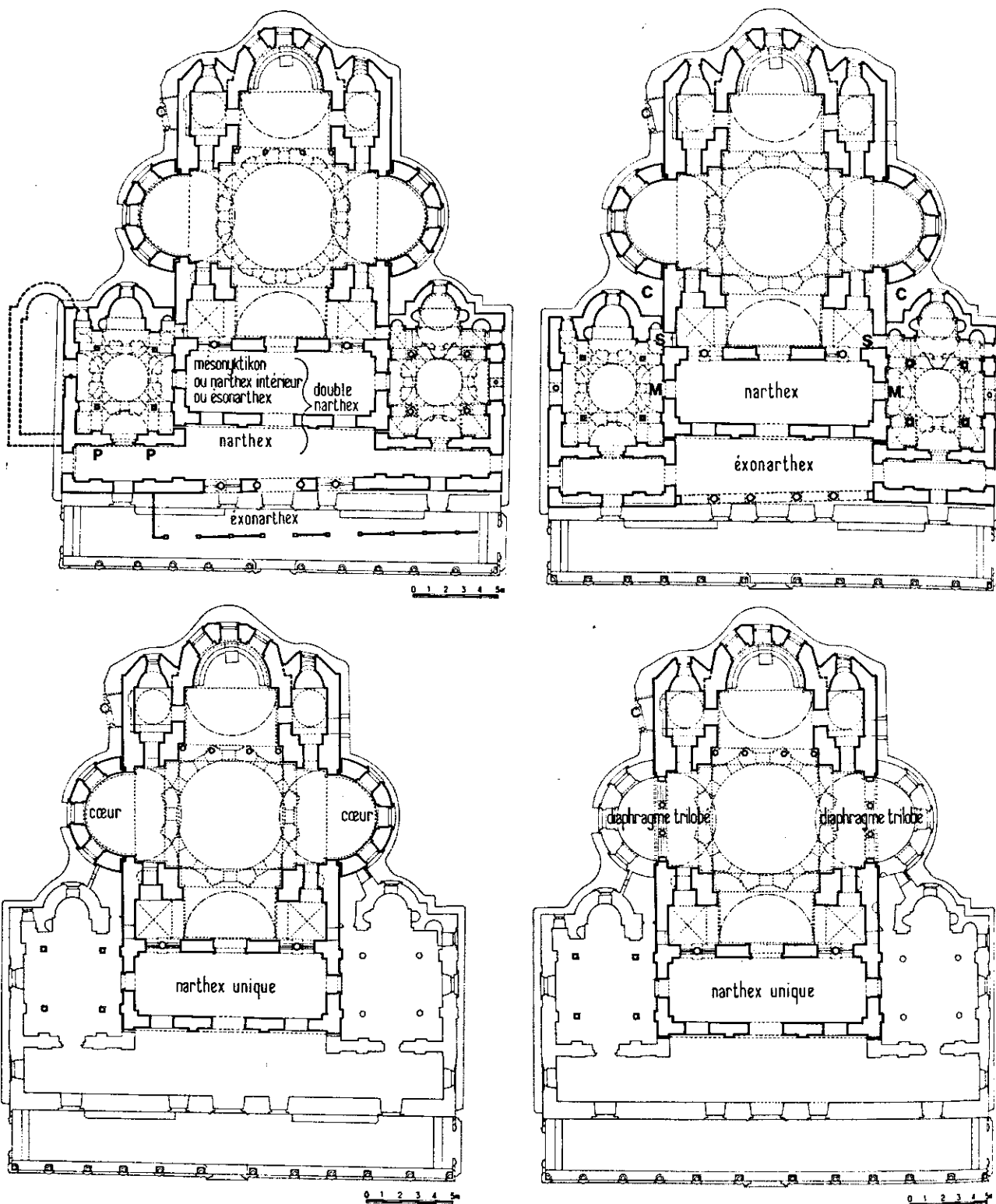
cription no.388 du même recueil. D'après ce dernier commentaire, un tremblement de terre eu comme résultat de « détruire la coupole de la Sainte-Lavra ». Dans les notes du no.341, Millet croit probable que le patriarche Anthimos II est le promoteur des réparations de la coupole après le séisme de 1584-1585. Cette conjecture est confirmée par Gédéon qui dit que ce même Patriarche aida à la réhabilitation du couvent vers l'an 1628³¹. On doit donc conclure que les interventions majeures, concernant surtout la coupole du *catholikon*, s'opérèrent de 1526 à 1535 et après 1585, peut-être même en 1628.

La vue sud du *catholikon* (Fig. 7) montre la distribution de la toiture après les opérations de 1814 ayant rapport à l'aménagement de la nouvelle *liti*. Des changements capitaux en 1814, 1628 ou 1526 ont effacé les traits stylistiques bien

connus des églises à croix inscrite. Ainsi nous pouvons signaler les points suivants : a) une couverture unique recouvre l'exonarthex, les chapelles et les berceaux occidentaux de ces dernières. La nouvelle coupole de la *liti* et les deux anciennes coupoles des chapelles émergent de cette toiture unique. Cette forme achevée doit être le résultat des remaniements de 1814. b) le type de croix inscrite prévoit un cube à l'intersection des bras de croix, sur lequel repose le tambour de la coupole. Mais une certaine « régularisation » des toits a conduit à la suppression des angles des cubes des trois anciennes coupoles, celles du *catholikon* et des chapelles. c) les proportions élancées de la coupole centrale et surtout la forme légèrement tronconique du tympan, (Fig. 7, 8) due à l'inclinaison des contreforts, prise par les demi-colonnettes entre les fenêtres ne peut qu'indiquer un remaniement de la coupole - après



5. Plan du pavement décoratif du katholikon de Lavra (relevé de l'auteur). (1) Le pentaomphalon en détail.



6. a) Plan actuel du katholikon en trait fin sur lequel est dessiné le plan conformément aux informations de l'esquisse de Barskij et à celles du pavement. b) Plan actuel du katholikon en trait fin sur lequel est dessiné le plan de l'église en sa forme d'avant 1526. c) Plan actuel du katholikon en trait fin sur lequel est indiquée l'église de 1002. d) Plan actuel du katholikon de Lavra en trait fin, sur lequel est indiquée l'église initiale de 963.

le tremblement de terre de 1526, – probablement sous des influences moldaves³². Par rapport à ce remaniement de la coupole on pourrait peut-être s'interroger sur la forme des supports de celle-ci. D'autres interventions, remontant à des périodes

indéterminées, devraient aussi être signalées: il s'agit de la formation polygonale de l'abside du sanctuaire central (Fig. 2) – trait qui ne pourrait remonter à 963 –, des volumes des *parabémata*²⁶, et du pavement du sanctuaire (Fig. 5)³³.

D. – FIN DU XI^e SIÈCLE-1526.

Une restitution de la forme du monument avant 1526, qui pourrait très bien avoir été celle même de la fin du XI^e siècle, est possible à l'aide de diverses représentations existantes du *catholicon* (Fig. 9, a, b, c). Les deux plus anciennes datent du XVI^e siècle, l'une (Fig. 9, a) peinte dans l'église même en 1535, l'autre (Fig. 9, b) dans la *trapéza* un peu plus tôt mais en tout cas après 1527³⁴. Une estampe de 1810 (Fig. 9, c), cependant, doit être la copie d'exemples antérieures. La première montre le *catholicon* entre les mains du donateur; on distingue la grande coupole, les deux coupoles secondaires des chapelles et, entre ces dernières un narthex à trois baies. Devant les deux coupoles secondaires et le narthex on remarque un exonarthex plus bas, à cinq baies, qui s'étend sur toute la longueur de la façade des trois églises³⁵. La seconde image (Fig. 9, b) accuse une perspective marquée, la partie supérieure du narthex du *catholicon* se projetant sur les coupoles des chapelles. On remarque la même disposition sur l'image de 1810 (Fig. 9, c) où la perspective est encore plus prononcée. On peut donc conclure que l'arcade qui se projette sur les chapelles (Fig. 9, b, c), se trouvait essentiellement intercalée entre les chapelles et avait une longueur égale à la largeur du *catholicon*, ce que confirment l'esquisse (Fig. 4) et le texte de Barskij³⁶. On y lit que : « le premier narthex, en son mur ouest, a quatre colonnes de marbre, deux au milieu des fenêtres et deux à l'entrée ». On pourrait conclure qu'il s'agit d'une colonnade ouverte qui, avant 1744 (date de l'esquisse de Barskij), fut partiellement murée (Fig. 6, a). On peut donc restituer le plan de l'église où le *narthex* et un *exonarthex* ouvert à cinq baies s'étendent entre les deux chapelles (Fig. 6, b). C'est précisément le cas du *catholicon* de Vatopédi (Fig. 18-2). Ainsi la forme architecturale de Lavra au XVI^e siècle pourrait très bien être celle représentée par ce dernier plan (Fig. 6, b) ainsi que par l'esquisse sommaire de la façade ouest (Fig. 10, a).

E. – FIN DU XI^e SIÈCLE.

Un sujet d'importance capitale, qui a déjà préoccupé plusieurs savants, est de savoir si les chapelles annexes appartiennent ou non au plan initial³⁷. En 1975³⁸ nous avons démontré que les chapelles furent ajoutées à un bâtiment déjà existant. En plus du témoignage des textes³⁹, on peut fournir des preuves architecturales (Fig. 6, b) :

a) les chapelles sont bien disposées symétriquement de part et d'autre du *catholicon* mais ne sont pas égales entre elles. Celle au nord est plus petite et nettement plus courte que celle au sud. b) elles diffèrent aussi par leurs colonnes qui soutiennent les coupoles. Les hauteurs de celles-ci sont inégales – dans la chapelle nord les colonnes sont sur socles –, leurs épaisseurs sont différentes et les chapiteaux ne se ressemblent point, ceux de la chapelle nord étant d'une délicatesse exquise, ceux de la chapelle sud purement géométriques. c) un chambranle rapporté en marbre encadre, du côté extérieur, chacune des portes conduisant de l'exonarthex aux chapelles, présentant l'image précise de portails réduits d'un ancien narthex unique (Fig. 6, b-M, M). d) les ouvertures qui font communiquer les sanctuaires des chapelles avec les compartiments d'angle correspondants du *catholicon* ont été percées accidentellement et ne peuvent appartenir à la composition initiale (Fig. 6, b-S, S). e) les absides des chapelles offrent un voisinage gênant pour les chœurs du *catholicon*. (Fig. 6, b-C, C).

Nous exposerons par la suite (fin du paragraphe G.) une constatation importante concernant les anciennes ouvertures latérales des chapelles.

F. – 1002 (997?) - 1020.

Si les preuves déjà fournies sont admises, l'église était sans chapelles et par conséquent sans le deuxième narthex ouvert. Ainsi l'édifice aurait été constitué d'un *naos* avec chœurs et narthex unique (Fig. 6, c). L'*Hypotyposis* ou règle du couvent, confirme d'ailleurs l'existence d'un seul narthex⁴⁰; c'est justement le bâtiment que saint Athanase était en train de finir en 1002 (997?)⁴¹ lorsqu'il tomba de l'échafaudage et se tua⁴². L'édifice resta sous cette forme – *naos*, *chœurs*, *narthex* – pendant une partie du XI^e siècle jusqu'au moment où on y ajouta les chapelles. Il est même très probable que les deux chapelles n'ont pas été ajoutées simultanément, celle au nord ayant vraisemblablement précédé l'autre, pour satisfaire aux besoins rituels de la *métacomidi* ou translation des reliques de saint Athanase. La *Vita B* se réfère explicitement à des chapelles funéraires⁴³.

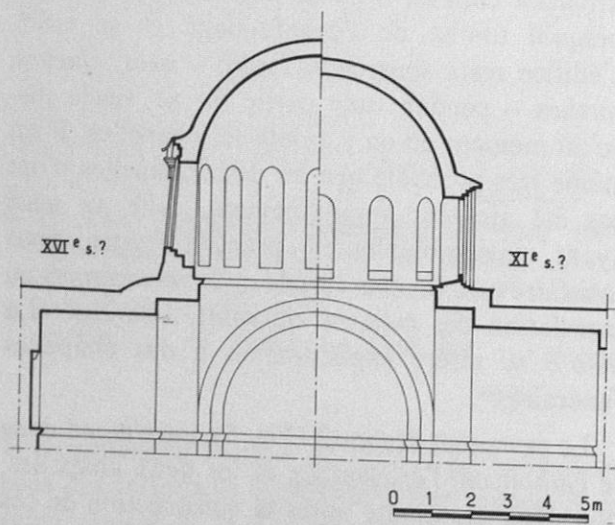
Le pavement décoratif (Fig. 5), qui s'étend dans le *catholicon*, l'ésonarthex et les deux chapelles, doit avoir été ajouté après la construction de ces dernières, ou encore mieux, de la chapelle la plus récente. L'uniformité du décor et de la technique en sont les preuves. Encore est-il que par l'om-



7. Vue sud du catholicon. La toiture de 1814 efface les bases cubiques des coupes.

bilique à cinq disques ou *pentaomphalon*⁴⁴ qui se trouve sur l'axe du *naos* (Fig. 5) on peut dater le pavement de la deuxième moitié du XI^e siècle⁴⁵. Cette datation offre une première limite *ante quem* pour la construction des chapelles. Rappelons-nous l'inscription de 1060⁴⁶ et les constructions de la *phiale* et du bâtiment du *simandre*, qui y sont mentionnées. Il est très probable que ces bâtiments en dehors mais à proximité du *catholicon*, furent érigés après l'accomplissement de tous les travaux à l'intérieur de l'église.

L'*Hypotyposis* (964-973)⁴⁷ mentionne les chapelles⁴⁸, mais cette mention devrait être consi-



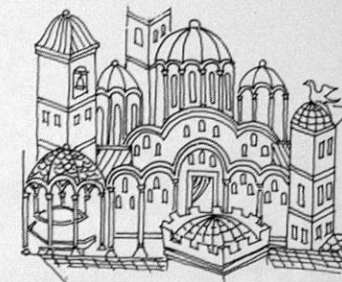
8. Coupe sur la coupole centrale : moitié gauche, forme actuelle (XVI^e siècle ?) ; moitié droite, forme initiale ? (XI^e siècle).

dérée comme une interpolation postérieure, pourtant antérieure à la datation de la *Vita B* (fin du XI^e siècle)⁴⁹, où les chapelles sont mentionnées. Dans ce cas l'addition des chapelles se fit entre 1010 (limite *post quem*), datation de la *Vita A* qui ne les mentionne pas⁵⁰, et la seconde moitié du XI^e (limite *ante quem*) qui se déduit par la datation du pavement décoratif⁴⁵. Si au contraire on accepte la datation de l'*Hypotyposis* vers 1020⁵¹, les chapelles devraient avoir été construites entre 1010 et 1020 et leur mention dans ce texte n'est pas une interpolation. Dans ce cas le pavement décoratif fut ajouté deux générations plus tard, comme nous l'avons déjà signalé plus haut, mais avant 1060.

G. — 1002 (997?)⁴¹.

En revenant aux sources, on peut vérifier qu'au moment de l'accident qui provoqua la mort du saint, ce dernier s'occupait à « l'élargissement du bâtiment » et — selon la *Vita A* — sa mort survint « durant [la construction] d'annexes à l'église »⁵². D'ailleurs la *Vita B* mentionne que : « l'église s'élargissait »⁵³. De quel élargissement de l'église s'agissait-il ?

Dans une étude sur le Protaton⁵⁴ — le bâtiment le plus ancien de l'Athos chrétien — on s'était servi des sources qui mentionnaient également l'« élargissement » de ce bâtiment, effectué par saint Athanase. On avait prouvé que l'« élargissement » de cette église fut réalisé en



9. a) Représentation du catholicon dans la peinture du catholicon (1535) ; b) Représentation du catholicon dans la peinture du réfectoire, (après 1527) ; c) Représentation du catholicon dans la gravure de 1810.

supprimant les piliers médians d'une simple basilique à charpente de bois, ce qui élargit l'espace de la nef centrale et créa une sorte de transept dont les extrémités nord et sud pouvaient servir et servent encore comme chœurs. Ainsi, le résultat de cette intervention fut un bâtiment singulier, avec chœurs rectangulaires — il est vrai — mais en tous cas des chœurs dans-œuvre.

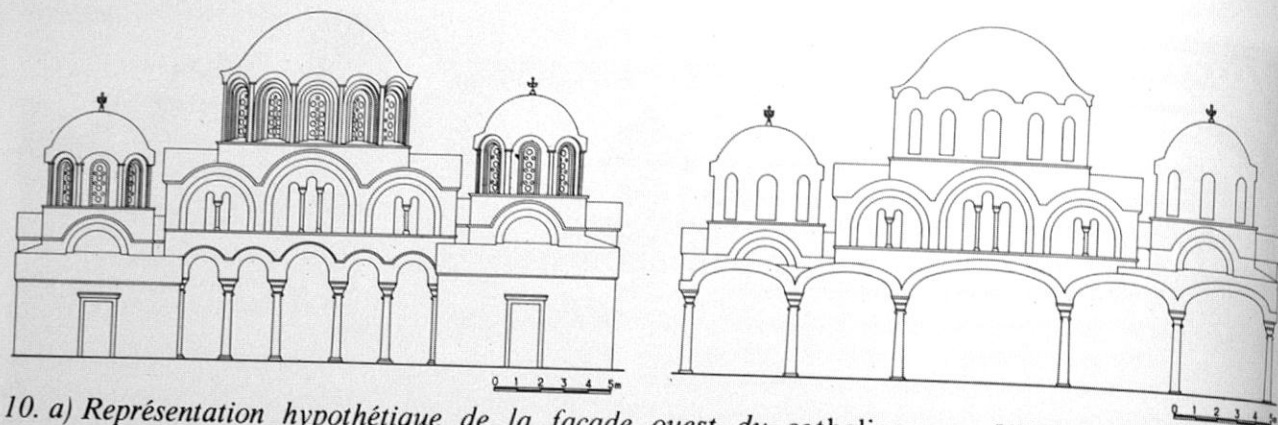
Cette constatation m'avait induit à chercher si, par hasard, quelque modification comparable n'aurait pas été opérée à Lavra, idée que j'avais déjà formulée⁵⁵. Ainsi, je me trouvais un beau matin sous la voûte du chœur sud, mes yeux levés vers la voûte. A un certain moment je discernais (Fig. 11) une fissure imperceptible mais continue, parallèle à l'arc vertical du berceau. On voit aussi une fissure semblable dans le chœur nord. En d'autres circonstances j'aurais cru qu'il s'agissait d'une fente quelconque. Cette fois-ci, pourtant, je commençai à penser que les chœurs avaient été ajoutés aux façades nord et sud, et l'« élargissement » du *catholicon*, mentionné par les écrits, n'était rien de plus que l'addition des chœurs !

Une visite à Lavra, en compagnie de l'éphore des antiquités byzantines M. Nikonanos⁵⁶, facilita les choses. J'indiquai l'endroit où je proposais d'entamer l'enduit pour pouvoir examiner la maçonnerie extérieurement (Fig. 12). On retira l'enduit de chaque côté du joint est du chœur sud, sur une surface d'à peu près un mètre carré. Après le nettoyage de la maçonnerie, la chose était claire : le mur du chœur n'était pas liaisonné avec le mur du *naos* ! Signalons encore que ces maçonneries sont en simples moellons : une construction pauvre, caractéristique des techniques d'avant l'an mil⁵⁷. L'épaisseur des murs et — à l'intérieur du *naos* — la distance entre la fissure remarquée sur la peinture et la cote du berceau conduisent à une constatation très importante (Fig. 13). Un petit retrait — de

quelques centimètres seulement — du mur du *naos*, se forma à son intersection avec le mur du chœur. Celui-ci est compris, actuellement, dans l'épaisseur du mur du chœur. Mais ce retrait ne peut appartenir qu'à une grande arcade latérale. Ainsi, saint Athanase n'avait pas à démolir un mur latéral entier : il suffisait de retirer le diaphragme ou panneau — peut-être trilobé à deux colonnes — d'une église en croix inscrite, sans toucher au grand arc enveloppant. Ceci explique pourquoi il n'y a pas de joint entre le mur du *naos* et celui du chœur ! On peut même souligner que les chœurs de Lavra sont plus profonds qu'un demi-cercle, du fait justement que le maçon ajouta extérieurement un demi-cercle à l'épaisseur du mur latéral, pour des raisons de structure évidentes.

Les deux paires de colonnes des diaphragmes sont peut-être celles qui, un peu plus tard, ont été réemployées dans la chapelle nord.

Il faut ajouter un détail intéressant : le plan initial des chapelles devait comporter, en ce qui concerne leurs transepts, une disposition semblable à celle de la grande église, où les berceaux latéraux se terminaient par des arcs lobés — bilobés en l'occurrence avec colonne intermédiaire. Nous arrivons à cette conclusion en tenant compte de deux remarques : a) Barskij décrit le mur nord de la chapelle nord en disant : Il y a dans le mur une colonne qui ressemble à un doigt levé, c'est le mur sur lequel s'appuie la tombe du saint (Fig. 14)⁵⁸. b) Je ne pouvais expliquer cette remarque énigmatique jusqu'au moment où, à l'aide d'un éclairage spécial, j'ai pu percevoir sur la paroi symétrique de la chapelle sud — c'est-à-dire sur la surface du mur sud et sous le berceau latéral — deux lézardes arquées sous la peinture du XVI^e siècle de Frangos Catellanos (Fig. 15). Elles révèlent précisément la présence de deux arcs d'une ouverture bilobée. Les deux arcs devaient reposer sur l'imposte d'une colonne intermédiaire, comme



10. a) Représentation hypothétique de la façade ouest du catholicon au XVI^e siècle ; b) Façade ouest du catholicon qui devrait correspondre au « plan approximatif » de Millet (B.C.H. 1905, p. 82, fig. 5). Voir note 35.

celle mentionnée par Barskij dans la chapelle nord et indiquée à demi sur son esquisse (Fig. 4).

H. – 963.

Les faits et remarques que nous venons d'énumérer peuvent nous conduire aux conclusions suivantes : a) le plan initial de Lavra n'était ni triconque, ni tri-absidal, ni tréflé (Fig. 6. D). b) le noyau du complexe présent, c'est-à-dire l'église à croix inscrite, remonte incontestablement aux premières années de la période d'Athanase et n'est pas le produit d'une reconstruction postérieure. c) saint Athanase appliqua, pour des raisons liturgiques, la solution architecturale des chœurs latéraux à des bâtiments déjà existants, sans chœurs. D'abord au Protaton, d'une manière soustractive et ensuite au *catholicon* de Lavra, d'une manière additive.

**

La préhistoire des chœurs. Aux conclusions présentées plus haut on pourrait rétorquer que les chœurs sont déjà mentionnés dans l'*Hypotyposis*⁵⁹. Si on accepte la période 964-973⁴⁷ pour dater ce texte, – en considérant les chœurs auxquels ce texte se réfère comme absides latérales hors-œuvre – la mention des chœurs doit être considérée comme une interpolation (voir supra, paragraphe F.). Si au contraire on accepte l'année 1020⁵¹, alors la mention des chœurs est véridique.

En tout cas, rien ne nous oblige d'imaginer les chœurs mentionnés dans l'*Hypotyposis* comme étant forcément semi-circulaires et faisant saillie hors du bâtiment. Il se peut très bien que les groupes de chanteurs se tenaient sous les bras de croix latéraux, comme au Protaton. Il serait en tout cas très logique de l'admettre, car cela se pratiquait dans les églises monastiques de

Constantinople, dont aucune n'a de chœurs en saillie. Il faut encore signaler que le terme « chœur » signifiant des absides latérales n'a été appliqué qu'à celles des églises du type athonite.

Par contre, dans les *typica* byzantins, χορός signifie plutôt groupe de chanteurs⁶⁰. Le lieu où ils se tiennent peut ne pas avoir de nom⁶¹ ou peut être appelé χοροστασία⁶². Enfin l'*Hypotyposis* (ou règle) du Stoudion (IX^e-X^e siècle), dont se servit Athanase pour formuler la sienne, se sert du terme χορός pour indiquer une partie de l'église⁶³. Naturellement, pour les Stoudites, cette partie n'était pas une abside latérale en saillie mais sans aucun doute l'espace central des bas-côtés d'un plan basilical ou alors l'espace sous les bras de croix latéraux d'un plan cruciforme. C'est justement cet arrangement que saint Athanase voulut appliquer au Protaton en 965. Ce fut aussi l'arrangement du *catholicon* de Lavra entre 963 et 1002, à laquelle se réfère vraisemblablement l'*Hypotyposis* de la Grande Lavra, dans le cas où celle-ci aurait été rédigée dans les années 964-973.

On pourrait donc se mettre d'accord une fois pour toutes : le terme χορός – *chœurs* –, avant Athanase, signifie l'espace de l'église où se tiennent les groupes de chanteurs, un espace pourtant inséré dans le cadre orthogonal de l'église byzantine, tandis que, après Athanase, ce terme se réfère à une forme explicite de l'architecture byzantine, celle des absides latérales en saillie, attribut capital du type d'église athonite ou hagiographique.

**

Revenons sur les faits historiques pour essayer de formuler une conclusion : saint Athanase commence à bâtir son *catholicon*, en 963, sur un plan sans chœurs (Fig. 16, a). En 965, date admise par la plupart des chercheurs de l'Athos⁶⁴, il effectue l'« élargissement » du Protaton. Cette



11. Vue de la voûte du chœur sud, montrant la fissure parallèle à l'arc vertical du berceau.

intervention consiste, comme nous l'avons vu, dans l'aménagement d'un transept, dont les extrémités carrées servent de chœurs. Trente-sept ans plus tard il applique cette idée de chœurs latéraux à son église. Cette fois, il construit des chœurs semi-circulaires hors-œuvre (Fig. 16, d).

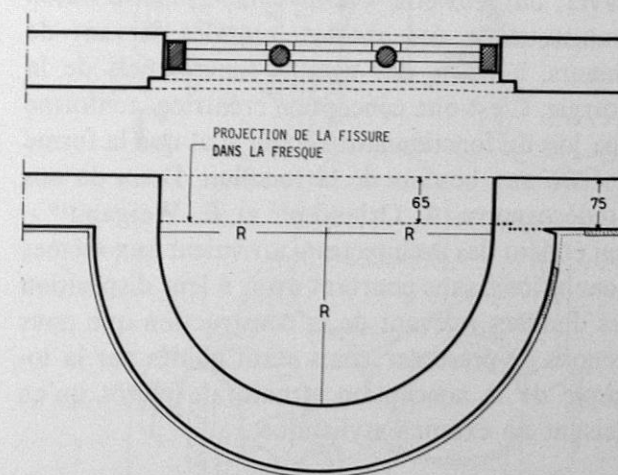
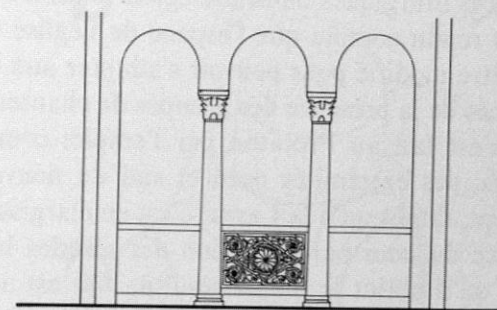
Peut-être alors se souvint-il avoir vu des édifices religieux à absides latérales, entre Trébizonde, Kyminas, Constantinople, Thessalonique, Chypre et l'Athos⁶⁵, où évolua le saint ; on n'en connaît cependant aucun. Il se peut aussi très bien que l'idée des absides ne lui appartint pas. La *Vita A* nous dit que sa personnalité brillante avait rallié autour de lui des disciples « de toutes sortes de nationalités »⁶⁶. Il se peut donc très bien que des Arméniens ou des Géorgiens lui aient suggéré l'idée des absides. Les inspireurs furent peut-être non pas des orientaux mais des occidentaux. Rome et l'Italie en tout cas Thessalonique et Constantinople, devaient présenter encore au X^e siècle des monuments romains où un *vestibulum* était enrichi d'un couple d'absides latérales se faisant face. Cet arrangement très noble se retrouve aussi dans des monuments byzantins, contemporains du saint, par exemple le Enneakouviton de Constantinople⁶⁷.

Toutes ces hypothèses aboutissent à l'application de la méthode de la morphologie comparée pour des formes qui, dans notre cas, ne sont pas comparables. Tâchons d'interpréter les événements d'une manière simple et pratique. Il faut examiner ensemble le Protaton et le *catholicon*

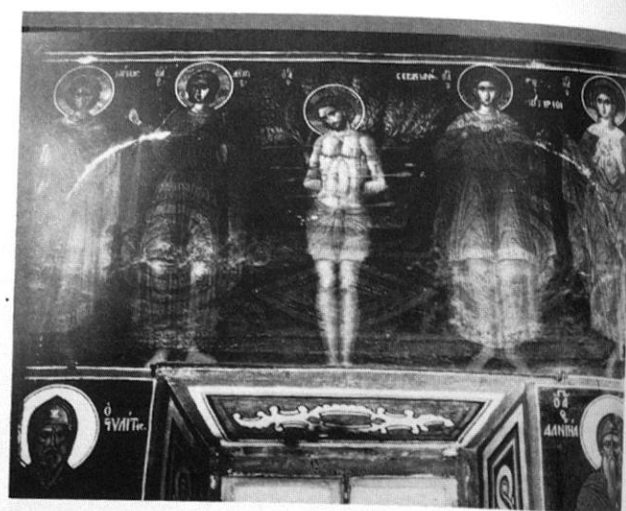
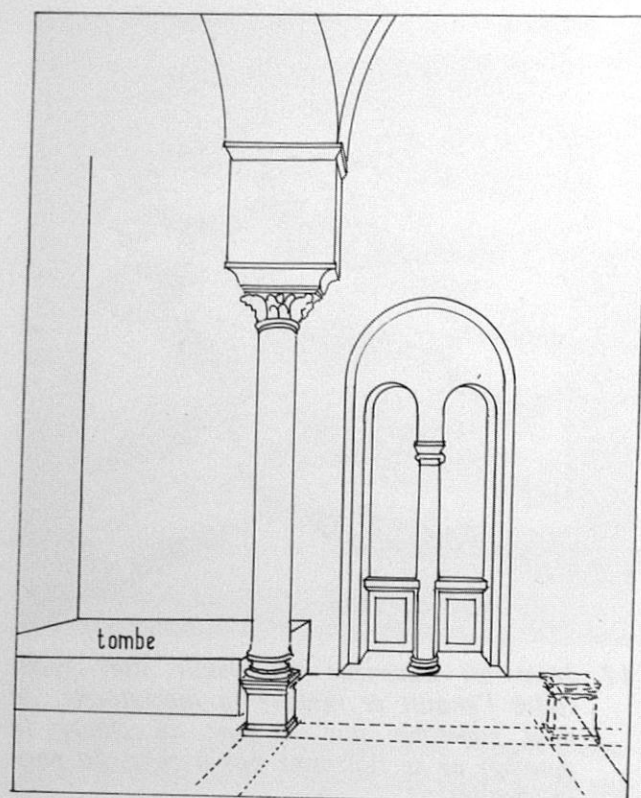


12. Joint est extérieur du chœur sud. Ayant retiré l'enduit et nettoyé la maçonnerie, on peut constater que le mur du chœur (à gauche) ne se lie pas à celui du naos (à droite).

de Lavra, et conclure alors, premièrement, qu'Athanase ne transposa pas à l'Athos une distribution tréflée, en 963 (*catholicon* initial) et 965 (Protaton), mais qu'il s'est servi d'exemples de



13. Façade et plan hypothétique du diaphragme ou panneau trilobé à deux supports de l'église initiale (963) et plan du chœur sud, ajouté en 1002.



14. Restitution d'après la description de Barskij (v.n. 51), pour le mur nord de la chapelle nord.

15. Vue intérieure de la fenêtre sud de la chapelle sud. On peut discerner les fissures arquées qui dessinent l'état précédent : deux arcs d'une ouverture bilobée.

bâtiments orthogonaux de Constantinople ou d'Asie Mineure. Deuxièmement, qu'après des expériences liturgiques dans une église monastique, il s'est rendu compte que l'espace de l'église devrait être modifié pour pouvoir s'adapter aux besoins nés de la présence des groupes de chanteurs. Cela s'est fait au Protaton par l'emploi comme chœurs, des extrémités nord et sud du nouveau transept, tandis qu'à la Lavra, c'est en élargissant l'espace du *naos* par l'addition des absides latérales, qu'il obtint le même résultat. On est ainsi conduit à admettre qu'on « inventa », en 1002, à Lavra, ou peut-être « ré-inventa », la disposition architecturale des absides latérales servant de chœurs, à cause des besoins fonctionnels de la liturgie. C'est une conception créatrice, conforme aux lois du fonctionnalisme, qui veut que la forme obéisse aux besoins de la fonction. Deux de nos prédécesseurs, A. Orlandos¹³ et E. Weigand¹⁴ – qui étaient des architectes – arrivaient aux mêmes conclusions, sans pourtant avoir à leur disposition les données relevant de la construction que nous venons de présenter, mais étant guidés par la logique de la conception structurale plutôt qu'en faisant un examen stylistique.

Le fait que le plan à absides latérales ne fut pas appliqué à l'église de la Grande Lavra en 963, mais seulement en 1002, pose le problème de la priorité d'application du type athonite. En

effet, au moins deux *catholica* connus, celui de Vatopédi et celui d'Iviron, antérieurs à 1002, pourraient avoir été les premières églises avec chœurs en saillie.

Nous avons déjà démontré en 1976⁶⁸ qu'il existait sur la Sainte-Montagne un groupe d'églises à croix inscrite sans chœurs, datant du X^e-XI^e siècle (Le Prodrome d'Iviron, Saint-Prokopios, Saint-Syméon, Stavronikita, le vieux Xénophontos, Saint-Basile de Chélondari, le vieux Esphigménou) c'est-à-dire du temps où le type à absides latérales se répandait sur l'Athos. Les constatations faites à la Lavra, nous permettent maintenant d'expliquer des changements analogues en d'autres *catholica*. La profondeur de champ du chœur, résultait, à Lavra, du fait que l'hémicycle des absides avait été rajouté à l'épaisseur du mur latéral (Fig. 13, plan). On peut clairement constater la même profondeur à Xénophontos – où plusieurs autres éléments, comme par exemple le dallage de marbre interrompu, prouvent que les absides sont une addition à un bâtiment existant – ainsi qu'à d'autres *catholica*, dont Iviron est peut-être l'exemple le plus intéressant.

Le *catholicon* de ce grand monastère, dont la vie spirituelle a joué un rôle si important pour la culture médiévale géorgienne, pose des problèmes similaires à ceux de Lavra (Fig. 18-2, Fig. 17, a).

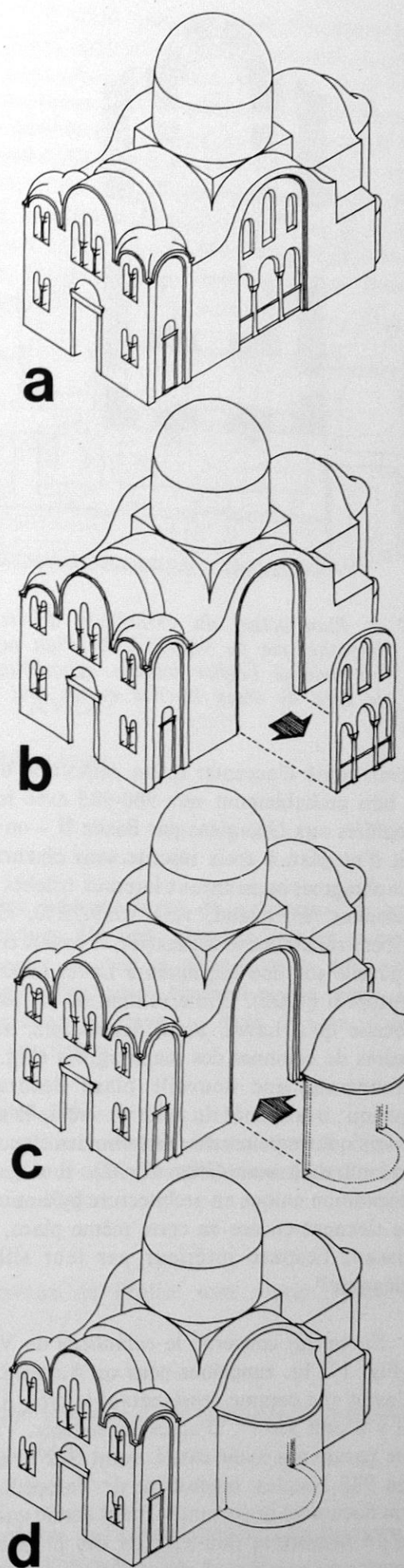
Une question préalable est celle de la datation de la construction de ce *catholicon*. Dans une première hypothèse celle-ci est située avant l'an mil⁶⁹. Dans une deuxième, on considère que le *catholicon* fut entièrement rebâti en 1029-1030⁷⁰. Ce n'est que dans le premier cas qu'une application du type à absides latérales pourrait avoir existé avant celle de Lavra (1002).

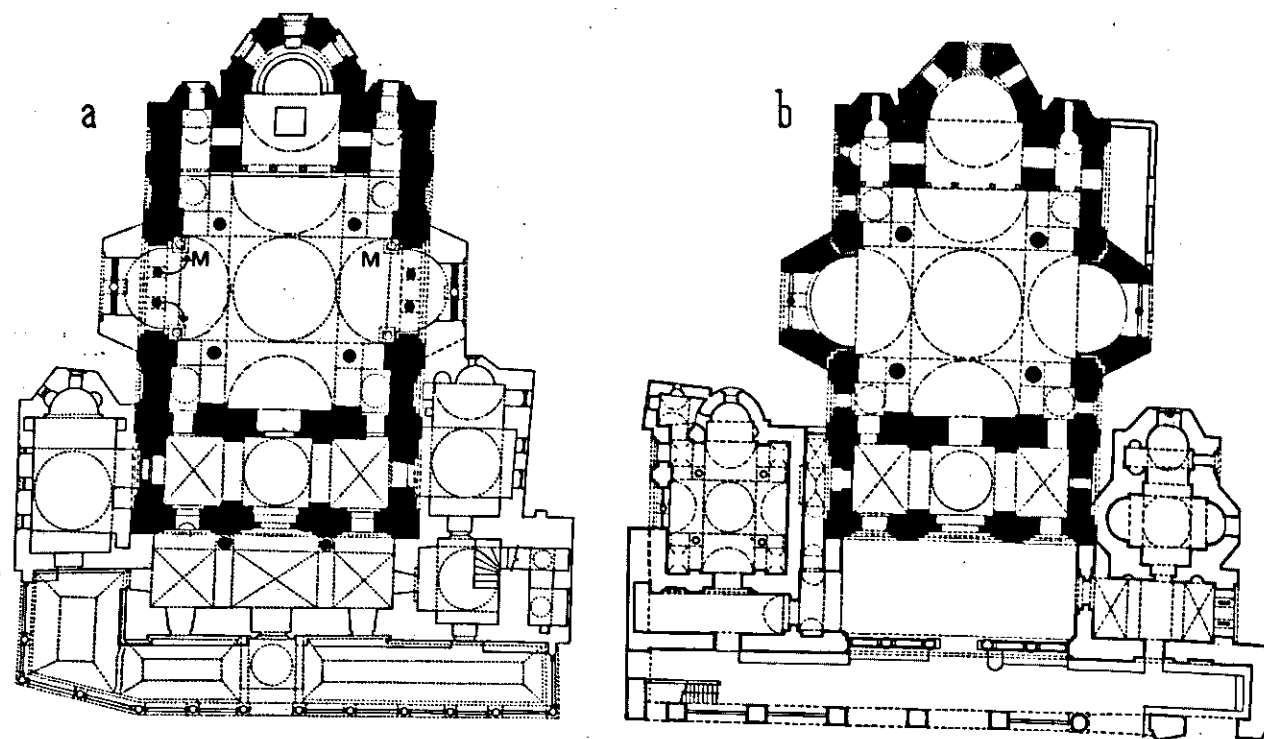
Il est incontestable que le plan initial d'Iviron ne comportait pas de chapelles annexes, ni de deuxième et troisième *narthex*. Le plan accolé des chapelles ainsi que quelques vestiges probables comme, par exemple les colonnes portant une croix en relief, (X^e-XI^e siècle) qui se tiennent de part et d'autre de l'entrée du premier *narthex*, supportant un portail monumental, en seraient une première preuve. Le tremblement de terre du 28 février 1981 décolla le *narthex* médiant du *narthex* intérieur. Une fente continue sur la façade nord, et à la naissance des voûtes du *narthex* médian à l'intérieur, offre une preuve définitive de notre proposition que le deuxième *narthex* existant est une addition.

D'après une première hypothèse⁷¹ le plan initial d'Iviron (980-983)⁷², comportait des absides latérales, ce qui démontrerait une influence géorgienne, les fondateurs étant Géorgiens. Dans ce cas le *catholicon* d'Iviron serait le premier à avoir appliqué les absides latérales, plutôt à l'incitation de saint Athanase que par réminiscence d'un seul détail d'une morphologie géorgienne, totalement différente de celle des églises de l'Athos.

L'alternative à cette hypothèse se base sur des observations concernant la construction même du monument (Fig. 17, a). Ainsi : a) une certaine profondeur des chœurs, b) la présence inexplicable de quatre colonnes d'une finesse exquise, semblables à celles de la chapelle des Quarante Martyrs à Lavra, cette fois-ci avec chapiteaux à têtes de bœufs ainsi que c) un désordre marqué dans la maçonnerie des angles entre murs latéraux et chœurs (Fig. 17, a-M, M), pourraient insinuer qu'une transformation majeure eut lieu sous les bras de croix latéraux. Il serait peut-être osé de proposer une solution semblable à celle de Lavra, sans plus de preuves. Mais en tout cas, on

16. Schéma de la transformation du *catholicon* de Lavra : a) L'église à croix inscrite sans absides latérales (963) ; b) Les diaphragmes trilobés sont retirés ; c) Les absides latérales sont ajoutées ; d) L'église à croix inscrite et absides latérales (1002).





17. a) Plan actuel du katholicon d'Iviron en trait fin, sur lequel est indiqué l'église initiale hypothétique de 980-983. b) Plan actuel du katholicon de Vatopédi en trait fin sur lequel est indiqué l'église initiale hypothétique de l'an 1000, la première probablement à intégrer le type de croix inscrite et un seul narthex étroit avec des absides latérales.

serait tenté d'accepter qu'au katholicon d'Iviron – bâti probablement vers 980-983 avec les dons conférés aux Géorgiens par Basile II – on se servit d'un plan à croix inscrite sans chœurs, avec diaphragmes ou panneaux latéraux trilobés à deux colonnes. Et quand, vers 1029-1030, Georges l'Ibère réhabilita le monastère, il voulut copier la nouvelle solution appliquée à Lavra (1002) et à Vatopédi (1000). L'intervention ne fut pas aussi réussie qu'à Lavra, mais, depuis lors, les deux paires de colonnes des diaphragmes (Fig. 17, a) trouvèrent une nouvelle place décorative – quoiqu'irraisonnée du point de vue de la statique – aux quatre points de rencontre des chœurs avec les murs du naos (Fig. 18, -2). Il s'agit d'une disposition unique en architecture byzantine. Elles se tiennent encore en cette même place, embellissant l'espace intérieur par leur silhouette élégante⁷³.

En ce qui concerne le katholicon de Vatopédi (Fig. 17, b), rappelons-nous qu'Auguste Choisy l'avait cité comme représentant le type Athonite, il y a cent ans⁷⁴. D'après les sources, Vatopédi, ne paraît pas avoir existé avant 972⁷⁵ mais déjà en 985 Nicolas, higoumène de Vatopédi, signait un document important⁷⁶. Etant donné que l'église d'un monastère doit être un des premiers bâtiments du complexe à être érigé, on doit admettre

qu'un katholicon devait déjà exister avant cette date. Peut-être même que l'higoumène Nicolas est un des trois fondateurs, les deux autres étant Athanase et Antoine, auxquels saint Athanase de Lavra « donna conseil » vers l'an mil⁷⁷.

L'église de Vatopédi et celle d'Iviron ont presque exactement les mêmes dimensions, le même plan, la même allure. Seraient-elles aussi de la même date et exécutées selon un même modèle ?

Avant d'essayer une investigation quelconque, il serait utile de noter quelques détails structuraux. Ainsi les chœurs de Vatopédi ont une profondeur qui ne dépasse que de peu (10 %) le rayon de leur entrée. Le pavement, pareil à celui de Lavra, et probablement d'une date voisine (2^e moitié du XI^e siècle), s'étend dans le naos, les chœurs, le sanctuaire, les deux narthex et dans la chapelle du sud. Ceci incite à accepter que les chœurs existaient déjà avant cette construction. Il faudrait aussi se demander si le pavement du naos n'en a pas recouvert un autre, antérieur, puisqu'il efface, presque, les plinthes des colonnes.

On pourrait donc envisager, entre autres cas celui d'après lequel Vatopédi existait déjà, sur un plan semblable à celui d'Iviron, c'est-à-dire sans chœurs, depuis, disons, 980 (?). Vers l'an mil on eut recours aux conseils d'Athanase de Lavra. Apparemment, l'idée de compléter l'église mo-

nastique par l'addition de chœurs occupait l'esprit d'Athanase pendant toute sa vie athonite. Après un premier essai au Protaton en 965 la pratique quotidienne à Lavra l'aida à former ce projet. L'idée n'avait pas encore mûri en lui en 980-983, date probable de la construction initiale du katholicon d'Iviron. En l'an mil, quand il donne ses conseils aux bâtisseurs de Vatopédi, il devait envisager déjà la transformation de son propre katholicon. Ainsi, si l'on accepte la date de l'an mil pour a) la construction probable ou b) la réhabilitation du katholicon de Vatopédi, par l'addition des chœurs à un plan de croix inscrite,

existant, il serait alors plausible d'accepter que la première application du type athonite, à croix inscrite et absides latérales, eut lieu en ce monument. Iviron prend la relève en 1029-1030, puis à une période plus tardive, le même procédé fut appliqué à Xénophontos, bâti au XI^e siècle, sans chœurs, ainsi qu'à maintes autres églises⁷⁸. Par contre, le vieux Esphigménou est resté sans absides latérales jusqu'en 1810, tandis que Stavronikita, Saint-Syméon, Saint-Basile et Saint-Prokopios le sont encore à ce jour.

Athènes

Paul M. MYLONAS

CATHOLICON DE LAVRA

Chronologie des constructions

vers 960

Construction de l'ermitage de saint Athanase à Mélanga (terme toponymique médiéval de la région où se trouve actuellement la Grande Lavra) (*Actes*, I, 33). La chapelle sous le vocable de l'Annonciation de la Vierge (Gédéon, *Athos*, 33) coïncide très vraisemblablement avec l'actuelle chapelle de la Koura et non pas avec le katholicon.

Automne 962-Printemps 963

Construction des kellia du Prodrome (*Actes*, I, 36).

Printemps 963

Commencement de la construction du katholicon (*Typicon*, 104) sur un plan sans absides latérales.

IX^e-X^e siècle

L'*Hypotyposis* du Stoudion, dont se servit Athanase pour la rédaction de sa *Règle*, parle de « chœurs » où se tiennent les groupes de chantres (Dmitrievskij, *Typica*, I, 232). Pour les églises de Constantinople, des absides

latérales, pouvant servir de « chœurs », doivent être exclues. On doit admettre que les groupes se tenaient de part et d'autre de la nef – s'il s'agissait d'un plan basilical – ou sous les bras-de-croix latéraux – dans le cas d'une église cruciforme.

Août-Sept. 963

Athanase interrompt la construction de l'église pour protester contre le couronnement de Phokas. (*Typicon*, 104).

964

Les travaux de l'église sont repris (*Actes*, I, 34).

964-973

Rédaction probable d'une première *Hypotyposis* (*Actes*, I, 21).

965

Date probable de l'« élargissement » du Protaton. (Mylonas, *Protaton*, 150, n. 29).

972

Rédaction du *Tragos* (*Actes*, I, 22).

973-975

Rédaction du *Typicon* (*Actes*, I, 17)

980-1002

Rédaction probable de la *Diatyposis* (*Actes* I, 61).

980-983 ?

Construction probable du *catholicon* d'Ivion sur plan de croix inscrite avec un seul narthex étroit, sans absides latérales ?

après 972-avant 985

Construction hypothétique du *catholicon* de Vatopédi, sur plan de croix inscrite avec un seul narthex étroit sans absides latérales ?

1000 ?

Première alternative : addition hypothétique des absides latérales au *catholicon* de Vatopédi sur les conseils de saint Athanase, ou deuxième alternative : construction à nouveau du *catholicon* avec absides latérales. Les deux alternatives offrent la première application hypothétique du type de croix inscrite avec absides latérales.

1002 (997?)

« Elargissement » du *catholicon* de Lavra par l'addition d'absides latérales. Mort de saint Athanase.

1004

Achèvement des constructions de l'« élargissement » du *catholicon* de Lavra, aux frais de Nicéphore, πατρίκιος » et « πρώτος ἐπὶ τοῦ κανικλείου » (Millet, *Recueil*, no. 338, et Millet, *Recherches*, 78, 79).

1010

Rédaction probable de la *Vita A* (*Actes*, I, 25).

1010-1020 ou 1010-2^e moitié du XI^e siècle

Addition des chapelles. Les deux paires de colonnes des diaphragmes ou panneaux latéraux de l'église, démolis pour faire place aux chœurs, sont, probablement, remployées dans la chapelle nord. *Métakomidi* ou translation des reliques de saint Athanase dans la chapelle nord. Jusque-là, ces dernières étaient très probablement conservées dans l'extrémité nord du

narthex. Addition probable de la colonnade entre chapelles, formant un exonarthex ouvert.

vers 1020

Rédaction vraisemblable de l'*hypotyposis* existante (Meyer, *Haupturkunden*, p. VIII, p. 273). Plutôt mise-à-jour d'un texte du temps de saint Athanase, enrichi de données nouvelles, comme, par exemple, les chœurs, les chapelles, etc.

1029 ?-1030 ?

« Elargissement » probable du *catholicon* d'Ivion, par l'addition de chœurs en saillie, durant la réhabilitation effectuée par George l'Ibère ?

1060

Construction de la première *phiale* et du *simandre* (Millet, *Recherches* p. 105-141). Vraisemblablement, d'autres travaux d'amélioration, comme par exemple, ceux des trois paragraphes suivants.

XI^e siècle probablement avant 1060

Les murs du *naos* sont revêtus d'un parement en panneaux de marbre blanc qui atteint une hauteur de 1,425 m. C'est un procédé fort ancien, qui, dans le cas examiné devrait remonter au XI^e siècle.

2^e moitié du XI^e siècle probablement avant 1060

Pavement décoratif dans le *catholicon*, le narthex et les chapelles.

XI^e siècle probablement avant 1060

La construction de ce pavement ne devrait-elle pas être précédée par une première décoration murale de l'église ?

Fin du XI^e siècle

Rédaction probable de la *Vita B* (*Actes*, I, 29).

vers 1300

Peinture murale par Pansélinos (A. Xyngopoulos, « Nouveaux témoignages de l'activité des peintres macédoniens au Mont Athos », *B.Z.*, 52, 1959, pp. 61-67).

1526

Tremblement de terre, destruction de la coupole (Gédéon, *Ekkl. Alétheia*, 1902, 240). Réparation de la coupole en lui donnant une forme plus élancée et légèrement amincie. Renforcement

probable des supports de celle-ci. Changement du plan de l'abside centrale. Couverture en plomb. D'après Komnénos, Néagoe (*Proskynitaire*, 1701, p. 1-2), mais d'après Barskij (III, 10) c'est Vladislav (Millet, *Recueil*, 334) qui fut le donateur. D'après Gédéon (*Ekkl. Alétheia*, 1902-240) le donateur fut Gennadius, métropolite de Serrés (qui couvrit aussi les frais pour la réhabilitation de ladite tour de Tzimisces en 1522 (Millet, *Recueil* 411) et de la *trapeza* en 1527 (Mylonas, *Cahiers archéologiques* 29, 1980-81, p. 176-7).

1535

Peinture murale dans le *catholicon* par Théophane le Crétois, aux frais de Néophytos, métropolite de Verria (Millet, *Recueil* 339, 340). Il est probable que cette peinture s'étendait aussi sur les murs des narthex. Didron aîné qui visita l'Athos en 1839-40 (*Annales archéologiques*, IV, 1848, 10), c'est-à-dire avant la peinture récente (1854) de la *liti*, relate (*Ann. arch.* XXI, 1861, 35) qu'« il n'est resté d'ancien que des pans de murs, sur lesquels étaient des peintures... »

avant 1560

Transformation du diaphragme ou panneau bilobé sud, de la chapelle sud, en fenêtre.

1560

Peinture murale dans la chapelle sud par Frangos Katellanos (Millet, *Recueil*, 373).

1578

Peinture murale dans la chapelle nord (Millet, *Recueil*, 369, d'après Porphyre Ouspenskij, qui la vit encore existante en 1845). Une figure de saint, très bien conservée, appartenant, d'après son style, au XVI^e siècle, se trouve sur l'embrasure sud de la fenêtre de la *prothesis* de cette chapelle.

1584-85

Tremblement de terre (Millet, *Recueil*, 341-388). La coupole et les deux chœurs se fendirent.

1585-1628

Réhabilitation de la coupole par Anthimos, métropolite d'Andrinople puis patriarche ; inscription citant son nom dans une des fenêtres

aveugles de la coupole (Millet, *Recueil* 341). Faudrait-il voir les renforcements des supports et la réparation de la coupole, mentionnés au paragraphe de la date 1526, comme ayant été effectués durant les années 1585-1628 ? Faudrait-il conclure que le Pantocrator n'appartient pas à la peinture de Théophane ?

1631

Bémothyra (panneaux de la porte royale) de l'ancien *templon* en bois, remployés avec le nouveau en marbre (L'ancien *templon* en bois du Protaton était de 1611).

1678

Revêtement de faïence des surfaces intérieures des chœurs, depuis la hauteur du revêtement de panneaux de marbre jusqu'aux appuis des fenêtres, ainsi qu'au dessus des portes de la *prothesis* et du *diaconicon* (Millet, *Recueil*, 345, 6, 7, 8).

avant 1744

D'après le dessin de Barskij (III, pp. 77-78) : Blocage de la colonnade entre chapelles pour faire un deuxième narthex et addition d'un exonarthex.

1744

Barskij (III, 81) décrit deux clochers, de chaque côté de l'église. On peut les distinguer sur la gravure de 1810 (Mylonas, *Engravings*, p. 15).

1770

Templon en bois doré de la chapelle sud (Mylonas, « Άγνωστες Χρονολογίες κτιρίων στὸν Ἁθῶνα 1. Μεγίστη Λαύρα, No (9) 376 ». [Chronologies inconnues des bâtiments de l'Athos, 1, Megisti Lavra], 1^{er} *Symposium d'études byzantines*, Athènes, Avril 1981), date mentionnée par Porphyre (P. I., 1, 202) (d'après les notes de Millet, *Recueil*, 376). Pourtant la date 1781 mentionnée par cette dernière inscription n° 376 n'a pas pu être retrouvée.

1770-1780

Millet, (*Recueil*, 350) relate Porphyre indiquant que d'après des inscriptions, le *templon* en bois du *naos* datait des années 1770-1780. Ce serait donc un *templon* intermédiaire entre celui de 1631 et celui en marbre existant. Le moine Zosimas disait vers 1960 à l'auteur que ce

templon fut transporté à l'église du cimetière, où il se trouve actuellement. Ce dernier ressemble à celui de Saint-Nicolas, daté 1770. Ce *templon*, en bois ainsi que les colonnes en marbre du *templon* initial, sont indiqués sur la coupe longitudinale du *catholicon*, dressée par la mission Sévastianov en 1860 et publiée dans Millet, (*B.C.H.* 1905, p. 80, fig. 3.)

1814

Intervention majeure. La nouvelle *liti* remplaça les deux narthex et les *catechoumena* comme se nommait la tribune de l'ancien narthex. Le diaphragme trilobé des *catechoumena* avec jour sur le *naos* fut bloqué. Les impostes des colonnettes peuvent encore être vues du côté du *naos*. La surface de ce blocage du côté du *naos* est enduite et n'a pas encore été peinte. La colonnade actuelle de l'exonarthex, ainsi que les décorations sculptées extérieurement sur les panneaux de marbre doivent appartenir à cette même intervention. Ils sont dessinés sur la gravure montrant la *phiale* de 1839, publiée dans Didron, *Annales archéologiques*, t. XXI, 1861, entre pp. 80-81. Sur cette même gravure, on peut remarquer que le cube supportant la nouvelle coupole de la *liti* n'avait pas encore reçu d'enduit peint en rouge, comme il en est à présent. Au contraire on peut distinguer le même appareil en assises régulières comme celui de l'exonarthex.

1852

Peinture murale dans l'exonarthex, œuvre du peintre Zacharie Christou (en grec) et Chrestov (en bulgare) (Millet, *Recueil*, 336).

1854

Peinture murale dans la *liti* et les deux couloirs devant les chapelles (v. Millet, *Recueil*, 537,

quant à l'inscription et Mylonas, *Chronologies*, op. cit. no (1), 337, quant à la date).

1854

Peinture murale dans la chapelle nord, œuvre de Manuel Géorgiou (Millet, *Recueil*, 370).

1885

Une fontaine est accolée au mur nord de la *prothésis*.

1886

Ciborium au dessus de l'autel (Mylonas, *Chronologies*, op. cit., no (5), 350^b).

1887

Nouveau *templon* en marbre, œuvre de Ioannes Chalépas (oncle du grand sculpteur) (Mylonas, *Chronologies*, op. cit. (4), 350^a).

1887

Balustrade en fer forgé à la base de la coupole intérieure (Mylonas, *Chronologies*, op. cit. (6), 350^r).

1899

Réhabilitation des trois entrées, nord, ouest et sud de l'exonarthex en style néo-renaissance et installation des nouvelles fenêtres de l'exonarthex (Mylonas, *Chronologies*, op. cit., (7), 350^s).

1909-1913

Plusieurs réparations après le tremblement de terre de 1905 (Récit du Père Paul Pavlidis, 1960).

1936

Réparations. La petite porte Sud du *diaconicon* est percée (Récit du Père Paul Pavlidis, 1960).

NOTES

1. Le *catholicon*, pl. *catholica*, terme employé en architecture byzantine pour désigner l'église principale d'un couvent. En langue monastique ce terme peut aussi s'appliquer à la seule partie centrale de celle-ci.

2. *Chœurs*. Terme déjà employé par G. Millet, « Recherches au Mont Athos », *B.C.H.*, 1905, p. 73.

3. La *liti*, pl. *litae*, terme désignant, en architecture byzantine monastique, le vaste espace qui prend la place du narthex intérieur ou ésonarthex. Le terme est dérivé des *litae* ou supplications qui ont lieu dans le narthex. (Allatius, *de Recentiorum Graecorum templis*, p. 113). Comme l'indique G. Millet, (« Recherches au Mont Athos », *B.C.H.*, 1905, p. 74, n. 1), le terme, dans le sens d'ésonarthex, est moderne.

4. A. Choisy, (*L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1883, p. 130. Fig. 154, 155. Ces figures peut-être d'après D. Pulgher, *Les anciennes églises byzantines de Constantinople*, Vienne, 1880), compare la distribution du *catholicon* athonite en général à celle de Saint André ἐν τῇ κτίσει, à Constantinople, à cause des voûtes sphériques interrompant les bas-côtés de ce dernier. Pourtant A. Van Millingen, (*Byzantine Churches in Constantinople*, London 1912, p. 106-121, p. 114), prouve que ces voûtes résultent d'une intervention turque, tandis que J. Eyice (« Remarques sur deux anciennes églises byzantines d'Istanbul: Koca Mustafa Pasa camii et l'église de Yusa tepes », *Comptes rendus du IX^e siècle Congrès International d'Etudes Byzantines*, Thessalonique, 1953, Athènes, 1955, p. 184-195), établit que le monument initial ne date que de la fin du XIII^e siècle.

5. H. Brockhaus, (*Die Kunst in den Athos Klöstern*, Leipzig, 1891, p. 15), signale que les chœurs et l'abside centrale du sanctuaire donnent à l'église un plan tréflé, type qui se généralisa sur la Montagne, « formant un groupe à part » (*Ibid.*, p. 19).

6. N.P. Kondakov, (*Pamjatniki Christianskago iskusstva na Afonje*, Saint-Petersbourg, 1902, p. 26-31), considère que les *catholica* de l'Athos reproduisent un prototype de Thessalonique.

7. G. Millet, (« Recherches au Mont Athos, II, Age et structure du *catholicon* de Lavra », *B.C.H.*, t. XXIX, 1905, p. 72-98.), considère les *catholica* de l'Athos, en général, comme des églises à croix grecque, avec, en plus, deux traits qui les distinguent: a) les chœurs, b) le double narthex ou b) 2) la *liti*. Au type b) 1, il reconnaît les chapelles annexes comme un attribut indispensable, comme par exemple à Vatopédi et Iviron (notre Fig. 18-2,3). Au contraire il voit le type avec *liti*, comme un type à part, libre d'annexes comme par exemple à Chélondari (Fig. 18-4). Millet soutient que, la première église qu'Athanase bâtit en 963 étant trop petite, celui-ci la refit sur un plan plus ample, un peu après l'an mil. Il ne précise pas s'il considère les chapelles comme appartenant au plan initial, mais soutient qu'elles existaient déjà du temps d'Athanase. Cet auteur rapproche le plan central de Lavra de celui de la Dormition à Nicée (voir: C. Mango, *Byzantine Architecture*, New York 1975, Fig. 178,179), et signale également les traits communs des plans de Lavra et de la Panachrantos de Constantinople (voir: A.H. Megaw, « The Original Form of the Theotokos Church of Constantine Lips », *DOP*, 18, 1964, p. 279-298), datée, pourtant, de la fin du XIII^e siècle. En ce qui concerne les chœurs, Millet

propose une origine géorgienne en se rappelant qu'Athanase venait de Trébizonde. Pourtant, Manglisi, auquel il se réfère, n'est qu'une tétraconque du V^e siècle, remaniée au début du IX^e siècle, tandis que son autre exemple, Koutaïs, est une église immense, de type bien différent de celui de la Lavra (Fig. 19) et en tout cas achevée en 1003, c'est-à-dire quarante ans après le *catholicon* de Lavra et soixante ans après le départ d'Athanase, enfant, de Trébizonde. Les seules similitudes entre Lavra et les exemples cités sont les absides latérales. Cependant, les absides latérales géorgiennes en général, ne sont pas connues pour avoir servi comme chœurs aux chanteurs.

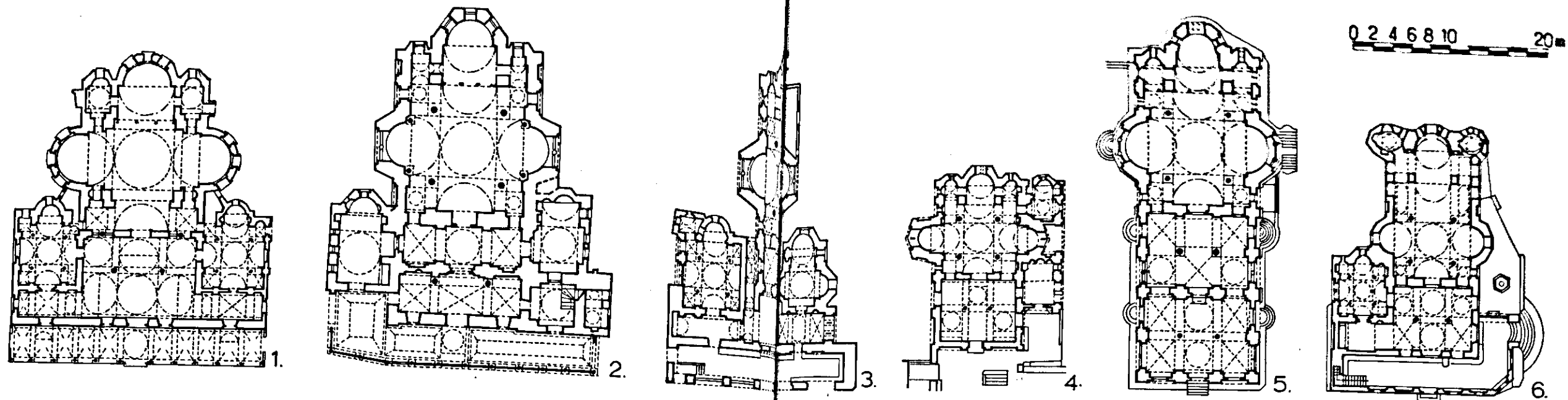
8. G. Bals, « Nottiva despre Architectura Sfântului Munte », *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, Bucarest, 1913, Tiré-à-part, article accompagné, pour la première fois, de plans de plusieurs *catholica*.

9. O. Wulff (*Altchristliche und Byzantinische Kunst*, Leipzig, 1914, p. 471-472) considère les *catholica* athonites en général comme de plan triconque, et compare Lavra à Saint-Nicolas à Platani (voir: G. Lampakis, « Ο παρά τὸ Πίον ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου », *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρίας*, II, 1892-1894, p. 16). Il insinue que les chœurs et les chapelles appartiennent au plan initial.

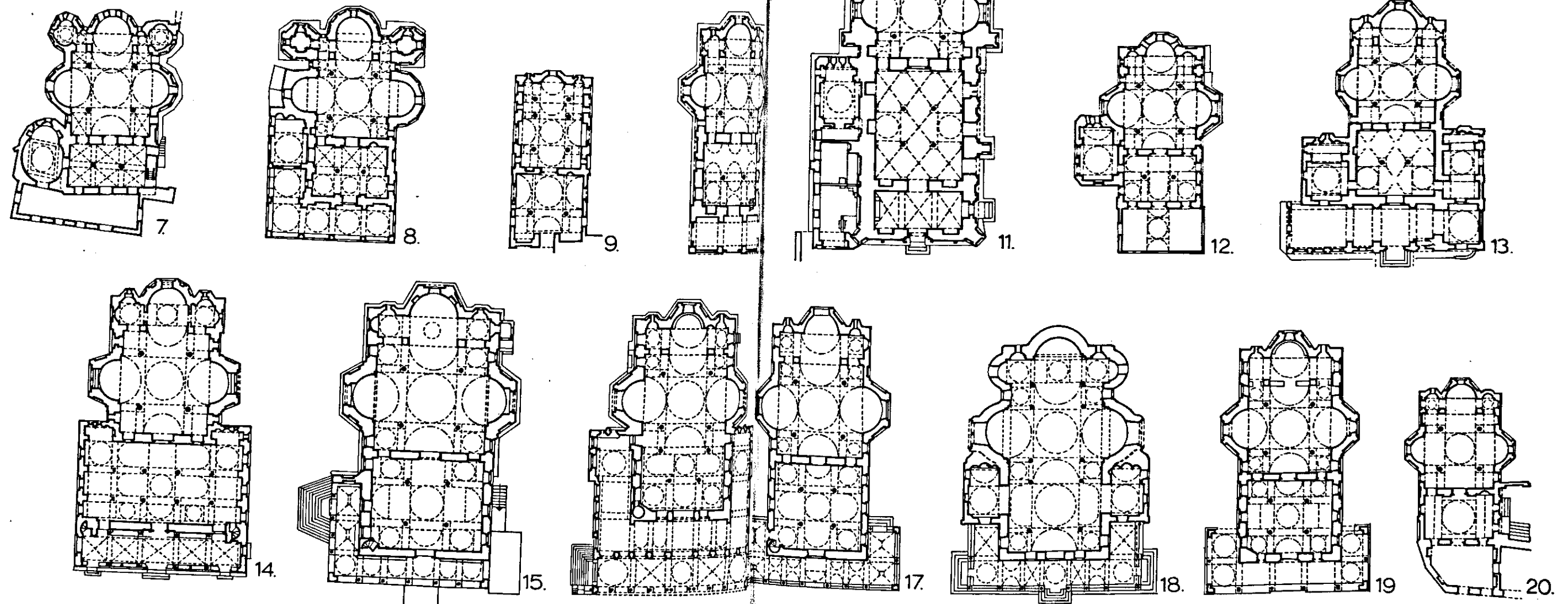
10. J. Strzygowski, (*Kleinasion, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1903, p. 148), ne se rapporte qu'incidemment aux *catholica* de l'Athos, en les caractérisant de type de plan triconque et note la diffusion de ce plan dans les Balkans. Dans *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Vienne, 1918, passim, il expose avec enthousiasme sa théorie bien connue, qui veut que tout l'art byzantin doive beaucoup aux cultures du Caucase. Ce sont, selon lui, les Géorgiens qui ont transmis, du Caucase vers l'Occident, le type de l'église monastique, plus particulièrement celui de Bagaran. (*Ibid.*, vol. I, p. 95, fig. 84). Il republie la plupart des plans des *catholica* de Bals, (*Ibid.*, p. 765) où toutefois celui d'Iviron est inexact, et reconnaît à ce dernier des traits parallèles à ceux des prototypes géorgiens. Il maintient encore qu'on a adopté pour les églises de l'Athos, le procédé appliqué à Germigny-des-Prés et aux Saints-Apôtres d'Athènes, (*Ibid.*, vol. II, fig. 717, 722), qui consiste à retirer la conque occidentale d'un plan tétraconque à quatre supports pour ajouter un narthex. Il se demande même si cette conque occidentale n'existait pas dans les églises de l'Athos, avant d'avoir été supprimée définitivement.

11. F.W. Hasluck (*Athos and its Monasteries*, Londres, 1924) décrit le *catholicon* athonite comme « église à croix inscrite, à chœurs latéraux et à un ou plusieurs narthex ». Il emploie même le terme « tri-absidal », (*ibid.*, p. 98, n. 1), évitant ainsi le terme controversé de « triconque ». Il maintient que les *catholica* de l'Athos devraient provenir du Caucase, étant donné que saint Athanase était de Trébizonde!

12. G. Sotiriou, a) *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, Athènes, 1916, b) *Χριστιανική καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία*, Athènes, 1942, p. 458. Déjà en 1916 il signale la présence d'absides latérales demi-circulaires en Egypte chrétienne du V^e siècle (Sohag, op. cit. a, p. 98), qui seraient, d'après lui, imposées par les besoins liturgiques. Il y revient en 1942 et définit les caractéristiques du *catholicon* athonite en général comme étant le plan triconque, les doubles



18. Plans des catholica de l'Athos (relevés par l'auteur, état actuel): 1) Mégisti Lavra, 2) Iviron, 3) Vatopédi, 4) Xénophontos, 5) Chélandari, 6) Pantokratoros, 7) Dionysiou, 8) Koutloumousiou, 9) Stavronikita, 10) Caracallou, 11) Dochiariou, 12) Grégoriou, 13) Philothéou, 14) Xéropotamou, 15) Zographou, 16) Esphigménou, 17) Rossikon, 18) Agiou Pavlou, 19) Kastamonitou, 20) Simonos Petra.



narthex ou les *litae* et encore les chapelles annexes. Il admet que le plan triconque a son origine dans des centres monastiques plus anciens, situés en Asie Mineure Occidentale, tel le couvent de Latmos (*op. cit.* b, fig. 286), à l'est de Milet.

13. A.K. Orlandos, «*Η επί της Ὁθρύος Μονή της Ἀντιτίσης*», *E.E.B.E.*, Z', 1930, p. 369-381; «*Η επί της Πίνδου ἱερὰ Μονή Κορώνης*», *E.E.B.E.*, IE, 1939, p. 405-416; «*Σταχυολογήματα ἐκ ναῶν τῆς Πίνδου*», *ABME*, E'(1939-1940), p. 167-197. Dans le premier de ces articles il définit le type comme «*croix inscrite à quatre colonnes et chœurs latéraux*» (description déjà avancée par G. Millet, *B.C.H.* *op. cit.*, 1905, p. 73). Momentanément sous l'influence de Strzygowski, il reconnaît des influences géorgiennes, tout en excluant toute influence constantinopolitaine. Dans ses second et troisième articles, une décennie plus tard, il ne se réfère plus aux théories arméniennes, mais précise au contraire que le type déjà décrit se rencontre surtout sur l'Athos d'où son nom de «*type athonite ou hagioreitique*». Ce type d'après Orlandos, fut créé durant les X^e et XI^e siècles, — il ne précise pas si ceci se fit sur l'Athos (mais il l'insinue) — et de l'Athos se diffuse plus tard en Grèce — spécialement en Macédoine et en Thessalie — ainsi qu'en Serbie et en Roumanie.
14. E. Weigand (dans F. Dölger, E. Weigand, A. Deindl, *Mönchland Athos*, 1943, p. 110) se rapporte aux exemples triconques de l'Égypte et de la Palestine mais signale toutefois que les débuts et l'évolution du type byzantin à conques latérales se font sur l'Athos, correspondant aux besoins liturgiques de l'église monastique, qu'il nomme «*église triconque à croix et coupole*» (*Trikonche Kreuzkuppelkirche*). Comme nous le verrons plus loin, c'est le seul auteur qui, avec Orlandos, ait abordé le problème avec lucidité.
15. P. Mylonas, «*Η Ἀρχιτεκτονική τοῦ Ἁγίου Ὁρους*», *Néx 'Eortá*, 1963, fac. 875, p. 166 b), publia les premiers

relevés précis des plans des vingt *catholica* de l'Athos (Fig. 18). Il maintient qu'il s'agit d'un type à part, nommé type Athonite qui proviendrait du type de croix inscrite complexe de l'école constantinopolitaine élargi par trois additions qui en constituent ses caractéristiques: le triconque, les doubles narthex et les chapelles annexes. Il ne se réfère pas à Lavra.

16. R. Krautheimer (*Early Christian and Byzantine Architecture*, 1965¹, 1975², p. 271) considère les *catholica* comme type d'église locale qui a évolué du *catholicon* de Lavra. Dans, 1975², p. 525, n. 37, il insinue que la construction du *catholicon* de Lavra ne coïncide pas avec la fondation du monastère en 963/4, et croit les chapelles érigées au XI^e siècle avancé.

17. C. Mango (*Architettura Bizantina*, Milan, 1974, *Byzantine Architecture*, 1975, p. 216) reconnaît aux *catholica* de Vatopédi et d'Iviron une parenté manifeste avec l'église de Péristerai (voir: notre Fig. 18-2, 3 et C. Mango, *op. cit.*, p. 208, fig. 228). Il identifie à Constantinople des édifices de caractère arménien, qui auraient facilité la transposition de la morphologie arménienne en Grèce, tout en attribuant une origine semi-géorgienne ou trébizondienne à saint Athanase. Il signale encore que ce dernier fit son apprentissage auprès de Michel Maléinos, dont la patrie était l'Asie Mineure Orientale. La Grande Lavra aurait pu, d'après lui, être bâtie sur le modèle de la lavra de Maléinos, connue, pourtant, de la seule et brève description dans la *Vita* de ce dernier.

18. Didron aîné, «*Le Mont-Athos, la Sainte Lavra*», *Annales archéologiques*, t. XXI, 1861, planche «*la Fontaine Sacrée*», entre pp. 80-81, reprise par P.M. Mylonas, *Athos, through old Engravings and other Works of Art*, 1963, pl. 22. La gravure en question montre le fenestrage de l'exonarthex en Novembre 1839 (Didron arriva à Lavra le 31 Octobre 1839, *op. cit.*, p. 27).

19. G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des Inscriptions Chrétiennes de l'Athos*, 1904, No. 335.

20. Voir P.M. Mylonas, «*Remarques architecturales sur le catholicon de Chilandar*», *Recueil de Chilandar*, VI.

21. Xénophon: L'ancien *catholicon* du XI^e siècle était sans chœurs et avec un seul narthex (étroit). La *liti* remplaça ce dernier avant 1564, date de la peinture (Inscription datée). Stavronikita: sur la façade nord reste le départ de l'arc du narthex étroit ancien. La date de Millet, 202 (1553) ne nous paraît pas vraisemblable. On devrait donc accepter que ce changement fut effectué entre 1546, date de la peinture du *naos* et de l'ancien narthex (Millet, 203) et de la date 1628 (Millet, 201) qui pourrait très bien se référer, elle seule, à la construction de la nouvelle *liti*. Caracallou: inscriptions datées (Millet, No 306, 307). Koutloumoussiou: l'architecture des façades nord et sud, ainsi qu'une grosse fente qui se montra de part et d'autre de la *liti*, après le tremblement de terre du 28 Février 1981, font preuve de cet agrandissement qui dut être effectué avant 1744, date de la peinture (inscription datée au-dessus de la porte conduisant de l'exonarthex à la *liti*). Dionysiou: d'après Didron aîné, *op. cit.* IV (1846), p. 10, et XXIII (1863), p. 263. Pantocrator: G. Millet, «*Recueil...*», *op. cit.*, No 335.

22. Le *kyriakon*, pl. *kyriaka*, église principale d'une skite.

23. La skite, pl. *skites*, agglomération de cabanes monastiques entourant leur *kyriakon*.

24. Voir P.M. Mylonas, «*Remarques...*», *op. cit.*, *Recueil de Chilandar*, VI.

25. B.G. Barskij, *Stranstvovaniia... Barskago po svjatym mjestam vostoka*, Saint-Petersbourg 1887, t. III, planche entre p. 76-77.

26. Le sanctuaire de l'église byzantine se subdivise en trois parties: une partie centrale, où se trouve le sanctuaire propre, nommé *béma* (ἱερὸν βῆμα) et les deux parties latérales, nommées *parabémata* (παρεβήματα). Dans le *parabéma* nord se tient la *prothèse* tandis que dans celui au sud se tient le *diakonikon*.

27. I. Komnenos, *ἱστορικὸν τοῦ Ἁγίου Ὁρους τοῦ Ἀθῶνος*, 1701, p. 1-2.

28. B.G. Barskij, *Stranstvovaniia*, *op. cit.*, III, p. 10, et G. Millet, *Recueil*, *op. cit.*, No. 334, notes.

29. M. Gédéon, «*Υπὲρ τῆς ἱστορίας τῆς ἐν Ἁγίῳ Ὁρει Μεγίστης τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου Ἀπόρας*», *Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια*, KB, 1902, p. 240.

30. G. Millet, *Recueil*, *op. cit.*, No. 339.

31. M. Gédéon, «*Ὁ Ἀθῶς, Ἀναμνήσεις-Ἐγγραφα-Σημειώσεις*», 1885, p. 159.

32. Il est probable que, pour alléger la coupole, on a construit des colonnettes entre fenêtres en forme de contreforts inclinés. L'épaisseur du tambour, ne devrait pas dépasser la largeur des voûtes entre piliers. L'épaisseur des nouvelles maçonneries va en décroissant dans le sens de la hauteur. On devrait encore imaginer que l'architecte de la nouvelle coupole a opté pour un tambour plus élancé, étant donné qu'une coupole Constantinopolitaine du X^e siècle, aurait eu des proportions plus raccourcies (fig. 8, a, b).

33. Ces constatations ne sont pas essentielles pour l'analyse de la thèse principale (les chœurs) de la présente communication. Nous espérons y revenir, in extenso, dans une publication prochaine.

34. Date de la charpente de la *trapeza*, qui doit précéder celle de la peinture (Voir: P.M. Mylonas, «*Dates inconnues du Mont-Athos, I, La Grande Lavra*», I^{er} *Symposium d'Archéologie et d'Art byzantin et post-byzantin*, Athènes, 1981, et P.M. Mylonas, «*Nouvelles recherches au Mont-Athos (Lavra)*», *Cahiers archéologiques*, 29, p. 175-177.

35. C'est cette image (Fig. 9, a) ainsi que le plan de Barskij (fig. 4) dont se servit Millet pour proposer son «*plan approximatif*» (G. Millet, «*Recherches...*», *op. cit.*, p. 82, fig. 5), où il indique un éxonarthex, un narthex et un exonarthex ou narthex extérieur à cinq baies, qui s'étend tout le long de la façade. Néanmoins cette proposition est imprécise car le mur séparant les deux anciens narthex ne se trouvait pas là où Barskij le place dans son esquisse. En plus, les cinq énormes baies occidentales du plan de Millet ne pourraient pas correspondre à une façade byzantine. Le dessin de la fig. 10, b, est tracé d'après le plan de Millet, mais tenant compte des hauteurs véritables du monument.

36. G.B. Barskij, *op. cit.*, p. 17, I, 31-34.

37. Déjà en 1969 Mme Gordana Babić avait signalé la différence des textes sur ce sujet (G. Babić, *Les chapelles annexes des églises Byzantines*, 1969, p. 45, 47).

38. P. Mylonas, «*Le plan initial des catholica Athonites*», *colloque du Sud-est Européen*, Sučava, 1975 (Comptes rendus encore inédits).

39. La *Vita A* de saint Athanase (I. Pomialovskij, *Zitie prepodobnago Afanasija Afonskago*, Saint-Petersbourg, 1895), rédigée vers 1010 (P. Lemerle, «*La vie ancienne de saint Athanase l'Athonite*», *Millénaire du Mont Athos*, 963-1963, Etudes et mélanges, I, Chevetogne, 1963, p. 90), ne fait pas allusion aux chapelles; par contre, dans la *Vita B* (L. Petit, «*Vie de saint Athanase l'Athonite*», *Analecta bollandiana*, 25, 1906, p. 5-89), rédigée très probablement vers la fin du XI^e siècle (*Actes de Lavra*, I, 1970, p. 29), l'addition des chapelles est mentionnée explicitement (L. Petit, *op. cit.*, p. 34, 1.26-27). De même dans J. Noret, *Corpus Christianorum, ser. graeca* 9, Louvain 1982.

40. Ph. Meyer, *Die Haupturkunden für die Geschichte der Athosklöster*, Leipzig, 1894, mention est faite du narthex toujours au singulier: ἐν τῷ ναρθηκί, p. 131, 136, 138.

41. P. Lemerle, *op. cit.*, p. 97. Voir aussi une communication récente, très intéressante, de même Datchev, qui calcule que la mort d'Athanase survint en 997: Monachos Datchev, «*Συμβολὴ ἐπὶ τῇ ἐρευνᾷ τοῦ ἐτους θανάτου τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Ἀθωνίτη*», *Protaton*, revue bimestrielle agioretique, Karyes, 1984, n° 9, pp.30-31.

42. I. Pomialovskij, *op. cit.* p. 102.

43. L. Petit, *op. cit.*, p. 34, 1.26-27.

44. F. Miklosich-J. Muller, *Acta et diplomata graeca medii aevi*, III, p. 55.

45. A. Orlandos, «*Η ἐπὶ τοῦ Ἀμβρακικοῦ Μονὴ Παναγίας τῆς Καρακονηστῆς*», *ABME*, IA, 1969, I, p. 55.

46. G. Millet, *Recueil*, *op. cit.*, n° 333.

47. *Actes de Lavra*, I, p. 21.

48. Ph. Meyer, *op. cit.*, p. 131, διὰ τῶν ἀγίων μ', διὰ τοῦ δεξιῦ ἐκκληρίου.

49. *Actes de Lavra*, I, 1970, p. 29.

50. P. Lemerle, «*La Vie ancienne de saint Athanase l'Athonite*», *Millénaire du Mont Athos*, 963-1963, Etudes et mélanges, I, Chevetogne, 1963, p. 90.

51. Ph. Meyer, *op. cit.*, p. VIII, p. 273, L. Petit, *op. cit.*, p. 9.

52. I. Pomialovskij, *op. cit.*, p. 102.

53. L. Petit, *op. cit.*, p. 76.

54. P. Mylonas, «*Les étapes successives de construction du Protaton*», *Cahiers archéologiques*, 28, 1979, p. 143-160.

55. *Ibid*, p. 151, p. 160.

56. Je tiens à remercier Mr. Niconanos encore une fois.

57. A. Orlandos, *op. cit.* p. 56.

58. V.G. Barskij, *Stranstvovaniia...*, *op. cit.*, III, P. 18.

59. Ph. Meyer, *op. cit.*, p. 135, 136: κατὰ χορόν εἰς ἐν τοῖς χοροῖς, εἰς τὸν χορόν.

60. à titre d'exemple: Τυπικὸν τῆς Μονῆς Κασουλῶν (XIV^e s.), Dmitrievskij, *Typica* I, p. 800: συνήγονται οἱ χοροὶ εἰς ἐν, p. 801: συνηγμένοι οἱ δύο χοροί. Ou encore, *Typicon* de l'année (XIV-XV^e s.), Dmitrievskij, p. 874: ψάλλονται οἱ δύο χοροί.

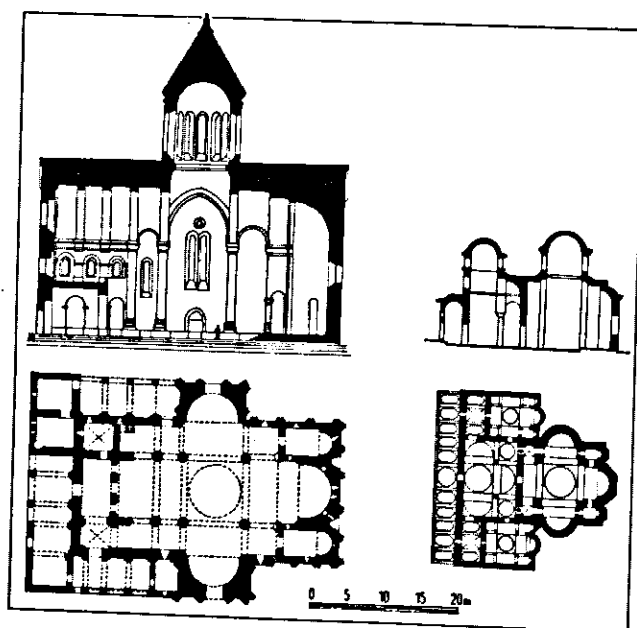
61. *Typicon Evergetidos* (XIV-XV s.), Dmitrievskij, *op. cit.*, p. 273: ἱσταμένοι δὲ τοῦ ἱερέως ἐν τῇ τόπῃ τῶν ψαλτῶν.

62. *Synaxaire* «*τοῦ ὁλοῦ ἐνιαυτοῦ*» (XIV^e s.): Dmitrievskij, *op. cit.*, p. 901: οἱ βασιτάζοντες τὰ θεγια λείψανα ἑαυτῆς χοροστασασίας.

63. Dmitrievskij, *op. cit.*, p. 232: καθ' ἑκάστον ὁρθρον ἐξέρχεται τοῦ χοροῦ ὁ ἡγουμένος, καθέζομενος εἰς τὴν ἐξαγγελίαν. Voir aussi: P. Mylonas, «*Ὁ ἀρχιτεκτονικὸς ὁρὸς «χορὸς» πρὶν καὶ μετὰ τὸν Ὅσιο Ἀθανάσιο τὸν Ἀθωνίτη*» (Le terme architectural χορὸς-choeur, avant et après saint Athanase l'Athonite), 4^e *Symposium d'Archéologie et d'Histoire de l'Art byzantines et post-byzantines*, Athènes 1984, Résumés des communications, p. 39-40.

64. P. Mylonas, «*Protaton...*», *op. cit.*, p. 150, note 29.

65. A moins que, se trouvant en Crète en 961, pour aider Nicéphore, le saint ne se rendit — en bon historien



19. *Comparaison de Kutais, en Géorgie (plan d'après E. Neubauer, Altgeorgische Baukunst, 1976, p. 117, coupe d'après G. Millet, Recherches, p. 96) et de Lavra (plan de G. Bals, d'après Sevastianov dont se servit Millet, coupe d'après Sevastianov, publiée dans G. Millet, Recherches, p. 80).*

de l'art (!) – jusqu'à Gortyna, pour étudier les absides latérales de Saint-Titus (VI^e s.). Dans ce cas, pourtant, pourquoi n'applique-t-il pas l'idée des absides latérales au plan initial de Lavra en 963, au lieu d'attendre quatre décennies pour s'en servir ?

66. I. Pomialovskij, *op. cit.*, p. 67, 23.

67. R. Naumann, « Vorbericht über die Ausgrabungen zwischen Mese und Antiochus Palast 1964 in Istanbul », *Ist. Mitt.* 15, 1965, p. 135-148 f. 1, 2, 3.

68. P. Mylonas, « Two Middle-Byzantine Churches on Athos », XV^e Congrès d'études byzantines, Athènes, 1976, p. 545-574.

69. H. Brockhaus, *op. cit.* Dans la première édition (1896, p. 287) il date la construction de 976, tandis que dans la seconde (1924, p. 287) il préfère dire « avant l'an mil ».

70. Cédrenus, Migne, P.G., t. 121-122. P. Peeters « Histoires monastiques géorgiennes », *Analecta Bollandiana*, N° 36-37, 1917-1919, p. 8-159. L. Menabde, *The Seats of ancient Georgian Literature*, II, Tbilissi, 1980 (En géorgien); sur Iviron p. 185-247. D'après les sources géorgiennes, le *catholicon*, reconstruit par Georges l'Ibère, devrait avoir été complété avant l'éloignement de ce dernier en 1029. Pourtant le *Proskynitaire d'Iviron* (Athènes, 1857, pp. 74-75), précise que « George l'Ibère rebâtit le *catholicon*... en laissant les narthex intacts »,

allusion, au fait que le monument fut seulement remanié. Nous attendons avec impatience les *Actes d'Iviron* de Jacques Lefort, Nikos Oikonomidès et Denise Papachrysanthou, qui devront éclaircir plusieurs questions sur ce fameux monastère.

71. F.A. Hasluck, *op. cit.*, p. 98, n° 1; C. Mango, *op. cit.*, p. 216, 235.

72. L. Menabde, *op. cit.*, p. 185-247.

73. H. Brockhaus, *op. cit.*, p. 27, considère ces quatre colonnes comme ayant appartenu à une église initiale plus petite.

74. Voir note 4.

75. H. Brockhaus, *op. cit.*, p. 7.

76. Document, vraisemblablement dans Uspenski, – je n'ai pu le vérifier –, v. Smyrnakis, *op. cit.*, p. 37, repris par K. Lake, *The Early Days of Monasticism on Mt Athos*, Oxford 1909, p. 104.

77. G. Millet, « Recherches... », *op. cit.*, p. 73 et note 1, et I. Komnenos *Proskynitaire*, *op. cit.*, p. 28 : « et (le saint) leur (aux donateurs Athanase, Nicolas et Antoine) donna conseil : καὶ (ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος) ἔδωκεν τοὺς (Ἀθανάσιω, Νικολάω καὶ Ἀντωνίω) βουλὴν... »

78. P. Mylonas, « Remarques... », *op. cit.*, *Recueil de Chilandar Zbornik*, VI.

Note sur une iconographie méconnue : le « saint roi Job »*

par Jannic DURAND

Job et son fumier sont pour nous l'image familière de la « patience » de Job, telle qu'elle apparaît déjà au milieu du IV^e siècle sur le sarcophage de Junius Bassus, à Rome, et telle qu'on la retrouve au début du XIII^e siècle au tympan du portail nord de Chartres. On a depuis longtemps souligné le sens christologique de cette image, préfiguration des souffrances du Christ sur la croix.

On a reconnu aussi différents aspects de l'iconographie complexe de Job dans l'image du prophète de la Bible de Saint-Bénigne de Dijon, ou dans l'extraordinaire composition de la Bible de Floreffe, où quelques scènes tirées de l'histoire de Job deviennent le support de tout un discours allégorique en images.

En revanche, l'image d'un roi qui se trouve au début du *Livre de Job* d'une bible normande du XI^e siècle pose le problème de son identification. Peut-il s'agir d'une représentation de Job sous les traits d'un roi, manifestation d'une iconographie singulière et méconnue, en marge de celle du juste souffrant ?

..

La Bibliothèque municipale de Rouen conserve une bible latine de grand format (495 x 350 mm), mentionnée par Omont et J.J.G. Alexander¹, et qui provient du *scriptorium* de l'abbaye normande de Fécamp. Fr. Avril l'intègre au groupe des manuscrits caractéristiques de la renaissance normande du deuxième quart ou du milieu du XI^e siècle². Au fol. 199 v., inséré dans le texte même à la fin de la préface de saint Jérôme au *Livre de Job*, un dessin à l'encre de 135 mm de haut nous montre l'image d'un roi debout (fig. 1), en position rigoureusement frontale ; sa tête barbue porte une couronne à trois fleurons ; il est vêtu d'une sorte de courte tunique qui lui laisse les genoux dégagés et d'un ample manteau noué à l'épaule et retenu par une agrafe. Dans sa main

gauche on remarque une coupe à rebord remplie de petites boules : il s'agit sans doute d'un symbole de la richesse de ce roi, comme on en trouve des exemples comparables depuis les mosaïques de Saint-Vital à Ravenne où Justinien et Théodora tiennent chacun l'image symbolique des richesses qu'ils consacrent à Dieu. L'avant-bras droit du personnage est replié, les doigts refermés sur eux-mêmes, comme si l'auteur du dessin avait voulu prolonger le geste de la main par la longue ligne verticale d'une lance. Une telle image s'inspire directement des représentations des souverains carolingiens. On peut plus particulièrement la rapprocher de celle de l'empereur Louis le Pieux du *De Laudibus sanctae Crucis* de Raban Maur de la Bibliothèque vaticane (ms. Reg. lat. 124, fol. 4v.) (fig. 2) : même attitude, même vêtement dérivé de l'antique, même geste de la main droite ; enfin la Bible de Fécamp ne paraît-elle pas imiter grossièrement jusqu'à la manière d'insérer une image dans l'ensemble d'un texte du *De Laudibus* ?

Fr. Avril pense que ce roi est « probablement » Job³ et W. Cahn, qu'« il s'agit peut-être d'une figuration de Job »⁴. Or ce dessin s'articule de telle sorte avec le texte que le mot *Job* s'inscrit sur la poitrine du roi. D'autre part, le dessin et le texte qui fait corps avec lui prennent place exactement entre la fin du prologue (*prefatio*) de saint Jérôme et les premiers mots du *Livre de Job* proprement dit (*Vir erat in terra Hus...*). Mais surtout, le texte qui entoure le dessin nous apprend que Job, originaire d'Ausitide, s'appelait auparavant Jobab, qu'il est le fils de Zare, un des descendants d'Esau, et de Borra, et qu'il est un des rois qui régnèrent en Edom :

« Fertur in terra quidam habitasse Job Auxitidem in finibus Idumeae et Arabiae ; et erat ei nomen / ante Jobab ; et accepit uxorem arabissam genitricem filium cui nomen erat Enon. Erat / autem ipse filius quidam Zarae et Esau filiis filius, de matre vero Borra, / ita ut sit quintus ab Abraham ; et hi sunt reges qui regnaverunt in Edom /

Quelques programmes iconographiques de coupes chypriotes du XII^e au XV^e siècle*

par Tania VELMANS

Lorsque l'on considère le programme des coupes chypriotes du XII^e au XV^e siècle, deux constatations s'imposent à l'esprit : 1) ce programme est souvent différent – aux XII^e et XIII^e siècles – de celui que l'on voit dans les régions balkaniques qui suivent Constantinople à la lettre et adoptent par conséquent un programme commun ; 2) on peut distinguer trois groupes de schémas à Chypre dont l'idée fondamentale est la même. Dans le premier groupe, le Pantocrator en buste est entouré d'anges, du trône vide de la Seconde Venue et d'un ou de deux séraphins. Dans le deuxième groupe, on trouve les mêmes éléments iconographiques, mais le trône est flanqué de la Vierge et de saint Jean en prière. L'Hétimasie et le thème de l'Intercession sont donc étroitement associés. Le troisième groupe montre également le thème de l'intercession, mais sans le trône de la Seconde Venue ; ici, la formule employée pour la prière d'intercession est différente de celle du groupe précédent : c'est la Vierge orante qui lève les bras vers le Pantocrator tandis que le Prodrome est absent¹. Il est important de noter dès maintenant que chacun de ces schémas existe déjà au XII^e siècle. A cette époque de tels programmes sont très rares dans les Balkans et en Russie, tandis que certains d'entre eux deviennent plus fréquents au XIV^e siècle. Par ailleurs, des programmes au contenu analogue existent dès le XI^e siècle dans la région de la péninsule de la Crée.

tissa à Lagoudera (1192)², le Pantocrator en buste et bénissant tient de la gauche l'évangile fermé (fig. 1) ; celui-ci est décoré de pierres précieuses formant un ornement géométrique. Le Christ est représenté au centre de la calotte dans un grand médaillon rouge qui rappelle l'auréole incandescente des images des Visions prophétiques, elles-mêmes sous-tendues par une inspiration apocalyptique. L'expression de Jésus est assez inhabituelle pour être soulignée : elle est à la fois triste et douce, autrement dit compatissante. Ce que l'on cherche à souligner ici n'est pas la Toute puissance divine, comme dans les images byzantines habituelles du Pantocrator, mais la miséricorde du Sauveur à la pensée du dernier jour. Une bande ornementale, faite du motif du ruban plié, entoure le Christ. Un détail distingue son nimbe crucifère : à l'intérieur des trois branches de la croix apparaît chaque fois une toute petite croix, tel un motif décoratif. Le bord de la calotte montre, juste sous le Pantocrator, le trône sans dossier surmonté d'une croix à double traverse et flanquée de la lance et de l'éponge. Le trône porte encore un coussin, le *Sudarium*, l'évangile fermé et décoré de cabochons et de gemmes, semblable à celui que tient le Pantocrator, et la colombe. Dix anges en buste, revêtus du loros et tenant une sphère, forment une couronne autour du Pantocrator et une escorte de part et d'autre de l'Hé-

Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du XII^e au XV^e siècle*

par Tania VELMANS

Lorsque l'on considère le programme des coupes chypriotes du XII^e au XV^e siècle, deux constatations s'imposent à l'esprit : 1) ce programme est souvent différent – aux XII^e et XIII^e siècles – de celui que l'on voit dans les régions balkaniques qui suivent Constantinople à la lettre et adoptent par conséquent un programme commun ; 2) on peut distinguer trois groupes de schémas à Chypre dont l'idée fondamentale est la même. Dans le premier groupe, le Pantocrator en buste est entouré d'anges, du trône vide de la Seconde Venue et d'un ou de deux séraphins. Dans le deuxième groupe, on trouve les mêmes éléments iconographiques, mais le trône est flanqué de la Vierge et de saint Jean en prière. L'Hétimasie et le thème de l'Intercession sont donc étroitement associés. Le troisième groupe montre également le thème de l'intercession, mais sans le trône de la Seconde Venue ; ici, la formule employée pour la prière d'intercession est différente de celle du groupe précédent : c'est la Vierge orante qui lève les bras vers le Pantocrator tandis que le Prodrôme est absent¹. Il est important de noter dès maintenant que chacun de ces schémas existe déjà au XII^e siècle. A cette époque de tels programmes sont très rares dans les Balkans et en Russie, tandis que certains d'entre eux deviennent plus fréquents au XIV^e siècle. Par ailleurs, des programmes au contenu analogue existent dès le XI^e siècle dans la périphérie orientale du monde byzantin.

I. PREMIER GROUPE : PRÉSENCE DE L'HÉTIMASIE

Dans les monuments réunis sous cette rubrique, l'Hétimasie avec les instruments de la Passion et la colombe apparaît sur le bord de la calotte de la coupole, à l'Est. Elle est flanquée d'anges, tandis que le centre de la calotte est occupé par le Pantocrator. A la Panaghia Arakio-

tissa à Lagoudera (1192)², le Pantocrator en buste et bénissant tient de la gauche l'évangile fermé (fig. 1) ; celui-ci est décoré de pierres précieuses formant un ornement géométrique. Le Christ est représenté au centre de la calotte dans un grand médaillon rouge qui rappelle l'auréole incandescente des images des Visions prophétiques, elles-mêmes sous-tendues par une inspiration apocalyptique. L'expression de Jésus est assez inhabituelle pour être soulignée : elle est à la fois triste et douce, autrement dit compatissante. Ce que l'on cherche à souligner ici n'est pas la Toute puissance divine, comme dans les images byzantines habituelles du Pantocrator, mais la miséricorde du Sauveur à la pensée du dernier jour. Une bande ornementale, faite du motif du ruban plié, entoure le Christ. Un détail distingue son nimbe crucifère : à l'intérieur des trois branches de la croix apparaît chaque fois une toute petite croix, tel un motif décoratif. Le bord de la calotte montre, juste sous le Pantocrator, le trône sans dossier surmonté d'une croix à double traverse et flanquée de la lance et de l'éponge. Le trône porte encore un coussin, le *Sudarium*, l'évangile fermé et décoré de cabochons et de gemmes, semblable à celui que tient le Pantocrator, et la colombe. Dix anges en buste, revêtus du loros et tenant une sphère, forment une couronne autour du Pantocrator et une escorte de part et d'autre de l'Hétimasie : chaque ange s'inscrit dans un médaillon.

Le fond de ces médaillons est tantôt bleu ciel, vert émeraude ou rouge³, trois couleurs qui, appliquées à la coupole, ont une signification bien précise. Le bleu, qui est aussi la couleur du fond de la calotte, est celle du firmament directement perceptible. Le vert émeraude et le rouge, appliqués à la coupole et donc au ciel, appartiennent au symbolisme cosmologique de l'Apocalypse. Le vert émeraude évoque une atmosphère vitreuse et pleine de reflets qui est celle de la mer de cristal. Le rouge rappelle le feu au centre de cet univers, où le trône de Dieu repose



1. Lagoudera, Panaghia Arakiotissa, coupole.

dans les flammes⁴. Ainsi, l'ensemble de cette calotte reflète, par son aspect coloré, le ciel dans sa double vérité. Celui-ci est bleu dans sa majeure partie, tel que nous le voyons. Mais lorsqu'il s'agit d'évoquer les essences immatérielles qui l'habitent et de les représenter dans leur vérité, on choisit de préférence le rouge pour le fond (le Christ, l'Hétimasie, quelques anges) et, quelques fois, le vert. Le talent de l'artiste a fait que les alternances relevées produisent aussi un effet esthétiquement valable et harmonieux. Dans la bande ornementale en ruban plié qui entoure le Pantocrator, on retrouve les trois couleurs de base de la coupole, ce qui produit un effet décoratif particulièrement heureux.

Dans le tambour se tiennent les prophètes avec leurs philactères déroulés sur lesquels s'inscrivent des versets de leurs prophéties. Sur les pendentifs des versets de leurs prophéties. Sur les pendentifs Ouest, figurent, groupés par deux, les quatre évangélistes écrivant. Ils sont assis devant d'importantes architectures. Les pendentifs Est sont occupés par l'archange et Marie formant ensemble une Annonciation. Cette place de l'Annonciation que l'on retrouvera dans d'autres monuments sera examinée dans un autre paragraphe.

Le sens du décor de cette coupole est facile à percevoir. On nous montre le Christ en Juge miséricordieux, tel qu'il apparaîtra à la fin des temps. Le trône représenté est celui de la Seconde Venue. Il est accompagné de la colombe, absente dans la plupart des Hétimasies byzantines qui sont incluses dans le Jugement dernier. Cependant, il n'en est pas de même à Chypre et on peut rappeler à cette occasion, pour ne citer qu'un exemple, le Jugement dernier dans le narthex d'Asinou (XIV^e s.), où l'Hétimasie est pourvue de la colombe. Dans les coupoles on ne s'écarte donc pas de ces images et la présence de la colombe peut y être considérée comme normale. Ce que l'on accentue dans l'Hétimasie des coupoles n'est pas le symbolisme trinitaire de l'image, mais bien davantage son aspect sotérologique. Comme l'a observé B. Brenk⁵, les instruments de la Passion que l'on ajoute à l'Hétimasie au XI^e siècle, modifient les valeurs et les accentuations symboliques de cette représentation et font du trône vide de la Seconde Venue le signe du salut obtenu par la mort sur la croix. Dans les coupoles chypriotes, on représente la Deuxième Parousie aux pieds du Pantocrator parce que cet événement ultime apporte le salut aux chrétiens,



2. Kalopanayiotis, mon. Saint-Jean Lampadistis, Saint-Héraclide coupole.

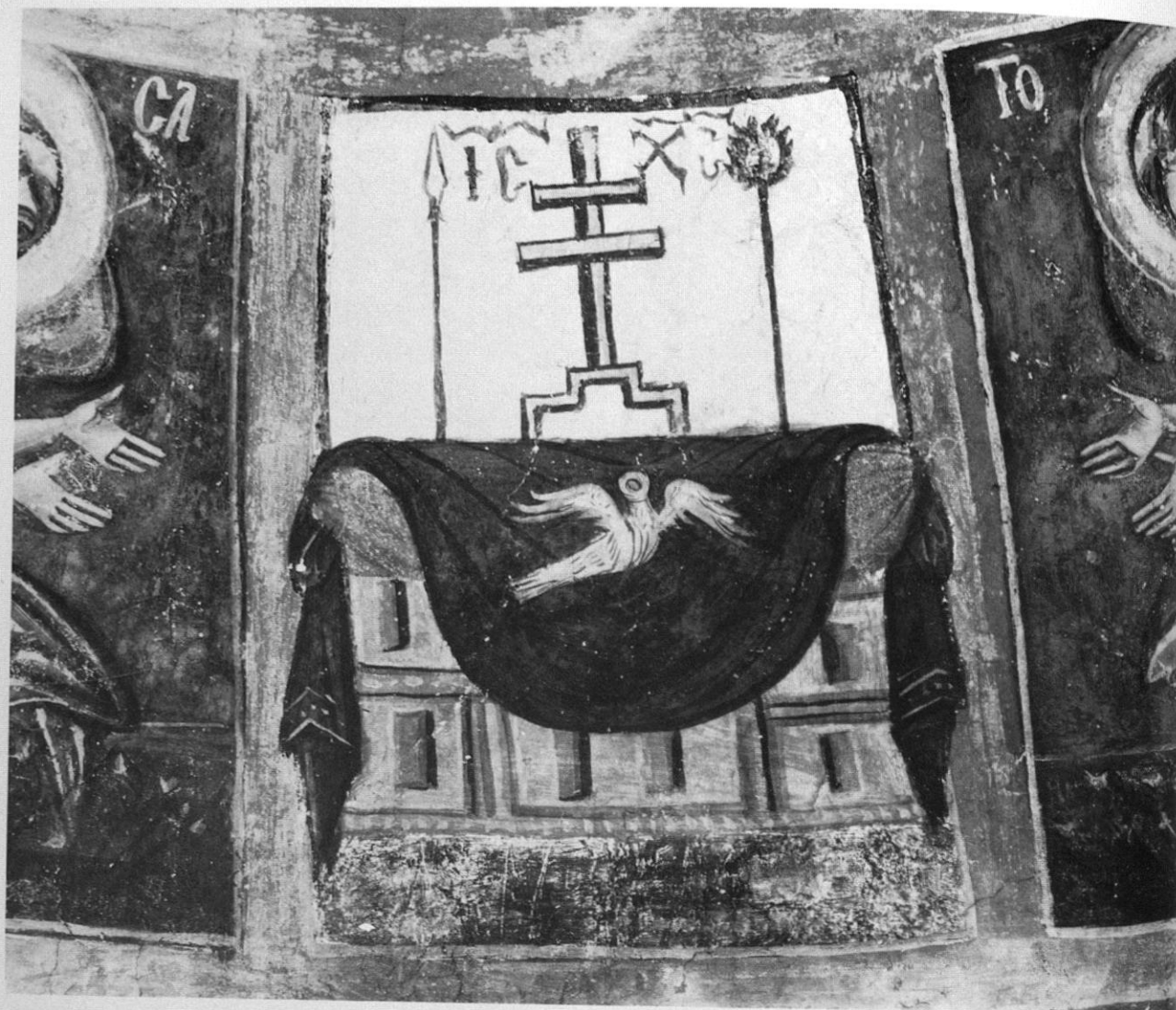
et ceci grâce à l'incarnation et au sacrifice sur la croix. Aussi ne se contente-t-on pas de rappeler la Passion, mais l'Annonciation apparaît dans les pendentifs. L'artiste réunit ainsi, dans la coupole, les deux conditions et les deux termes de l'histoire du salut. Par ailleurs, la représentation, dans un espace homogène, du Pantocrator et de l'Hétimasie avec les instruments de la Passion, pourrait également être interprétée comme une évocation de l'anamnèse, où il est question, entre autres, de la croix, de l'Ascension, de la session à la droite du Père et de la Seconde Venue⁶.

C'est un programme analogue, mais plus développé que l'on trouve dans la coupole de l'église Saint-Héraclide au monastère de Saint-Jean Lampadistis à Kalopanayiotis (1^{re} moitié du XIII^e s.)⁷. Le Pantocrator bénissant (fig. 2) avec le livre fermé et décoré de gros cabochons occupe ici une partie moins grande de la calotte qu'à Lagoudera. Le nimbe est très abîmé. Les huit anges qui se suivent sur le bord de la calotte ne portent plus le loros et sont habillés à l'antique. Cette représentation s'est considérablement développée par rapport à Lagoudera. Les anges sont, en effet, figurés en pied, un genou à terre et en attitude de prière, les deux bras tendus en avant, les ailes en position parallèle repliées dans le dos. Ils s'in-

clinent devant l'Hétimasie qui est représentée sous le Pantocrator à l'Est. On pense aux versets de l'Apocalypse (VII, 11-12) «... et tous les anges se tenaient autour du trône..., et ils se prosternèrent sur leur face devant le trône et ils adorèrent Dieu en disant Amen!». Leur cortège est interrompu par un séraphin aux ailes osselées à l'Ouest, juste en face du trône préparé pour la Seconde Venue.

L'image de l'Hétimasie, semblable pour l'essentiel à celle de Lagoudera, montre pourtant quelques différences dans le détail. Ainsi la croix posée sur le trône est plus petite et elle est placée sur une estrade à deux marches (fig. 3) qui signifie le Golgotha. Il s'agit là d'une formule paléochrétienne, abandonnée dans la peinture murale à Byzance au moyen-âge, mais conservée à cette époque dans la périphérie orientale du monde byzantin (cf. *infra*). L'évangile manque. On considère donc ici que les instruments de la Passion représentent le Christ d'une façon plus essentielle que l'évangile. Ils sont également indispensables pour établir l'équation : Sacrifice – Seconde Venue – Salut. De part et d'autre de la croix sont conservées la lance (à gauche) et l'éponge (à droite). Le trône de couleur ocre, qui imite probablement l'or, est bien articulé et percé d'ouvertures qui rappellent les peintures italiennes contemporaines. Le coussin rouge vif, posé sur le siège, porte un tissu bleu foncé qui ne semble pas être le *Sudarium*. Nous y reviendrons. La colombe est figurée inhabituellement bas et se détache sur ce tissu. Le fond de la composition est blanc, tandis que le fond de l'ensemble de la calotte est bleu foncé, mais chaque registre y est indiqué par une épaisse bande rouge. Celle-ci entoure le Pantocrator, l'Hétimasie, le séraphin, et sépare également les anges des prophètes.

En formant un cortège orienté vers l'Hétimasie, les anges évoquent d'une façon plus précise les milices célestes qui accompagneront le Seigneur à sa Seconde Venue. Ce cortège est d'ailleurs appelé à se développer et à se préciser comme on le verra plus loin, notamment à Tricomo. Le tambour est occupé par douze prophètes qui tiennent des philactères déployés (fig. 4). Ils sont représentés de trois quarts, comme les anges, et en état de marche. Leur orientation suit celle des anges puisqu'ils convergent vers l'Hétimasie, bien que celle-ci figure au registre supérieur. A leur hauteur, ils aboutissent à une fenêtre, que l'on retrouve à l'Ouest et aussi au Sud et au Nord du tambour. Les quatre pendentifs sont occupés par les évangélistes écrivant, cernés chaque fois par d'importantes architec-



3. Kalopanayiotis, mon. Saint-Jean Lampadistis, Saint-Héraclide, coupole, détail : Hétimasie.

tures. Les pendentifs et les fenêtres du tambour sont bordés par le motif en ruban plié observé à Lagoudera.

On retrouve une formule iconographique analogue à l'église de la Sainte-Croix à Pélandri (2^e moitié du XIV^e s.)⁸. Le Pantocrator tient un évangile somptueusement relié et décoré d'une croix en pierres précieuses, d'une main, tandis qu'il bénit de l'autre (fig. 5). Sa tête est assez abîmée, mais l'on distingue le nimbe crucifère, avec les bras de la croix décorés de gemmes. Le Christ est entouré par l'anneau irisé à chevrons qui représente la lumière de la Seconde Venue. Cette gloire lumineuse est inspirée par la vision de Jean dans l'Apocalypse (IV, 3) où il dit : « et le trône était environné d'un arc-en-ciel semblable à de l'émeraude ». Ce cercle multicolore entoure souvent le Christ dans les images des Visions théophaniques en Orient, comme on le voit dans les absides en Cappadoce⁹ et, d'une façon moins nette, en Géorgie¹⁰, en Egypte¹¹ et en Ethiopie¹².

A Pélandri, la gloire irisée est en parfait accord avec l'inscription qui l'entoure, puisque le Christ y est non seulement désigné comme Juge mais qu'il prononce aussi un ordre et menace de l'enfer ceux qui ne l'observeraient pas. Cette inscription dit : « Ἐγὼ κριτὴς τε καὶ θεὸς πάντων πέλω.....οχοίψας ὑψώθεν πρὸς τῆς δίχης παρεγκλώμαι τοὺς ἐμοὺς τυρεῖν νόμους ὡς ἰς θέλει τῶν ἐκφυγεῖν τὰς βασσάνους », soit : « Je suis le Juge et Dieu de tous..... d'en haut avant le Jugement j'ordonne d'observer mes lois à tous ceux qui veulent échapper aux supplices ». En somme, on montre bien, ici, le Pantocrator tout puissant, intemporel ou si l'on préfère « d'avant le Jugement », mais simultanément on rappelle par les images qui l'entourent qu'il reviendra pour juger.

Le trône de l'Hétimasie qui figure juste sous le Pantocrator, est flanqué de deux séraphins à six ailes. Il porte une grande croix à double traverse, entièrement couverte de perles et de gemmes. Ce dernier détail ajoute au symbolisme



4. Kalopanayiotis, mon. Saint-Jean Lampadistis, Saint-Héraclide, coupole, détail : prophètes.

sacrificiel de la croix sur le trône, des valeurs triomphales. Vu le contexte de l'ensemble de notre décor, la croix gemmée rappelle sans doute aussi celle qui paraîtra dans le ciel au moment de la Seconde Venue. Aux instruments de la Passion déjà présents dans les églises qui viennent d'être examinées, on ajoute la couronne d'épines. Huit anges en pied, vus de trois quarts, s'inclinent devant le trône et forment un cortège. Ils sont vêtus à l'antique et avancent leurs bras en direction de l'Hétimasie, mais ici leurs mains sont couvertes.

Les ailes sont repliées dans le dos, mais prennent des directions divergentes chez les deux messagers célestes de part et d'autre du trône. A l'opposé du trône, dans la partie Ouest de la calotte, se tient un tétramorphe aux ailes osselées. A droite et à gauche du Christ, un séraphin interrompt le cortège des anges.

Des douze prophètes qui étaient représentés entre les fenêtres du tambour, il n'en reste aujourd'hui que quatre. Détail curieux, les pendentifs sont occupés par les quatre zodia, symboles



5. Pélendri, Sainte-Croix, coupole, détail.

des évangélistes. Deux de ces quatre images sont conservées. La présence du tétramorphe et des zodia accuse, avec la croix gemmée, la signification de la gloire lumineuse et l'inscription autour du Pantocrator. Les allusions à la Seconde Venue se teintent ici de connotations apocalyptiques plus précises.

II. DEUXIEME GROUPE : INTERCESSION ET SECONDE VENUE

On peut dire, en généralisant, que ce deuxième groupe de décors représente une version plus riche, plus complète, et surtout plus explicite que le précédent. La valeur donnée à la représentation de la Seconde Venue est accentuée par l'adjonction

d'une illustration de ses conséquences. La Deuxième Parousie est, en effet, suivie du Jugement dernier selon la doctrine chrétienne. Dans ce Jugement, l'idée de la rédemption a sa place et elle est concrétisée par l'intercession de la Vierge et de Saint Jean en faveur du genre humain. A partir du XI^e siècle, l'image de la Déisis est effectivement incluse dans les compositions byzantines du Jugement dernier, et c'est à la même époque qu'elle apparaît dans la coupole en Géorgie (cf. *infra*).

L'église de la Panaghia Théotokos à Trikomo (v. 1170)¹³ montre, dans la coupole (fig. 6), le Pantocrator bénissant et tenant le livre fermé, décoré d'une croix. Une inscription l'entoure : « O



6. Trikomo, Panaghia Théotokos, coupole.

παντεπόπτης ἐξ ἀπόπτου τοῦ τόπου τοὺς Εἰσιδν-
τας πάντας ἐνθάδε βλέπει. Βροτοὶ πτοεῖσθε τὸν
κριτὴν τῆς δικ..σ., soit : « Celui qui voit tout,
de ce haut lieu, voit tous ceux qui entrent ici.
Mortels, ayez peur du Juge [qui prononcera le
Jugement (?)] ». Le sens de cette inscription re-
joint celui de la précédente. Omniprésent, le Pan-
tocrator apparaît aux fidèles et leur rappelle le
jour du Jugement. Immédiatement au dessus des
anges on lit : « καὶ προσκυνσάτωσαν αὐτῷ πάν-
τες ἄγγελοι αὐτοῦ », soit : « Et tous ses anges
l'adoreront ». Le moment est venu de souligner
le ton impératif et menaçant de toutes les ins-
criptions citées jusqu'ici. Le Pantocrator de La-
goudera avait un visage douloureux et
compatissant qui correspondait à la conception
d'un juge, certes juste, mais aussi indulgent ; cette
expression ne sera pas reprise dans d'autres cou-
poles à Chypre et on comprend pourquoi. Si le
visage du Christ reste impassible dans ces cou-
poles, les inscriptions qui l'accompagnent sont
fortement moralisatrices et obéissent sans doute
à une volonté du clergé de mettre en garde les
fidèles, voire de les effrayer par le rappel du der-
nier jour.



7. Trikomo, Panaghia Théotokos, coupole, détail : anges.

A l'Est, le bord de la calotte est occupé par
l'Hétimasie. Le trône, pourvu cette fois d'un dos-
sier arrondi, porte un coussin, le *Sudarium*,
l'évangile ouvert, la colombe, la croix à double
traverse avec la couronne d'épines, la lance et
l'éponge. Cette Hétimasie est flanquée de la
Vierge et de saint Jean en prière. Avec le Christ,
ils forment une Déisis de la fin des temps. Der-
rière eux prennent place une multitude d'anges
agenouillés, en attitude de prière, et ordonnés en
plusieurs rangs successifs (fig. 7). Les mains cou-
vertes portées en avant et la tête gracieusement
inclinée, ils s'associent à la prière des interces-
seurs. Ils sont vêtus à l'antique, excepté les deux
anges qui prennent place derrière la Vierge et
saint Jean et portent le loros. Les mains de ces
anges-là sont découvertes afin de mieux accen-
tuer leur attitude de prière et de les associer plus
étroitement aux principaux intercesseurs. Les
multitudes d'anges agenouillés en prière, repré-
sentés sur plusieurs rangs, sont extrêmement rares
dans les coupoles byzantines et le seul exemple
connu se trouve en Orient, dans la coupole de
Sainte-Sophie à Trébizonde (XIII^e s.) où ils en-

tourent le Pantocrator¹⁴. On les retrouve, au XIII^e
siècle, sous la Déisis, dans l'abside de l'église
géorgienne d'Açi¹⁵. Ces cohortes angéliques pros-
ternées ne doivent pas être confondues avec les
deux variantes d'une autre formule qui est celle
adoptée à la Martorana¹⁶ et à Saint-Iérotéos à
Mégara¹⁷, où l'on voit seulement quatre anges –
fortement inclinés à la Martorana, et agenouillés
à Mégara.

Un programme assez proche de celui de Tri-
komo, même si le cortège des anges ressemble
plutôt à celui de Saint-Héraclide, est repris au
XIV^e siècle à Hagios Thémonianos à Lissi¹⁸. On
y voit le Pantocrator entouré d'anges en pied, vus
de trois quart, légèrement inclinés et en attitude
de prière. Sous le Pantocrator apparaît l'Héti-
masie, enfermée dans une mandorle que tiennent
deux anges. Elle comporte les éléments habituels,
mais l'évangile manque comme à Saint-Héra-
clide. Un hexapétrige se tient de chaque côté de
la mandorle. La Vierge et le Précurseur en prière
flanquent cette représentation centrale.

A l'église de la Panaghia Kanakaria à Ly-
thrankomi qui abrite la célèbre mosaïque de la
Vierge à l'enfant du VI^e siècle, le décor de la cou-
pole (XII^e s.), très endommagé, montre le Pan-
tocrator entouré d'un motif de ruban plié rouge
et jaune (calotte). Juste sous le Pantocrator, dans
le tambour (Est), apparaît l'Hétimasie flanquée
de Marie et de saint Jean en prière. Les autres
représentations de ce tambour sont trois ar-
changes en buste, un tétramorphe, trois hexapé-
triges et deux paires de roues ailées¹⁹. Toutes les
représentations mentionnées sont figurées à l'in-
térieur de médaillons, comme c'était le cas à La-
goudera. Ici, la multitude des anges est plutôt
suggérée par la diversité des ordres angéliques en
présence que par leur quantité.

Dans les pendentifs apparaissent les évangé-
listes écrivant dans des livres ouverts. Seul Jean,
sur le pendentif Nord-Ouest, tient un rouleau dé-
roulé sur lequel on peut lire : « εἶπε ὁ κ(ύρι)ος
ἐάν μῃ... ». La brièveté et l'état fragmentaire de
ce texte ne permet pas de l'identifier avec certitude.
MM. Megaw et Hawkins pensent qu'il est
emprunté à Jean III, 3 ou à Jean VI, 53²⁰. On
ne peut certes rien affirmer de plus. Cependant
le sens de ces deux textes n'est pas du tout sem-
blable. Dans le premier (Jean III, 3), le Christ
parle de la re-naissance spirituelle de l'homme et
plus loin, il évoque le Jugement, le salut et le
royaume des cieux²¹. Dans le deuxième passage
(Jean VI, 53) le Christ parle à mots couverts de
son sacrifice prochain et explique la communion²².
Le premier verset rejoint par son sens les ins-

criptions dans les coupoles de Pelendri et de Tri-
komo. Le deuxième aurait convenu davantage au
bêma qu'à la coupole en raison de ses allusions
eucharistiques. On pourrait certes imaginer une
inscription dans la coupole se rapportant au bêma,
mais alors on l'aurait placé dans les pendentifs
Est et non pas dans celui situé au Nord Ouest.
Par conséquent, la première citation a beaucoup
plus de chance d'être la bonne. L'ensemble de ce
décor est rendu plus abstrait grâce aux médail-
lons du tambour, mais la signification de l'en-
semble reste la même. C'est une illustration de
la Seconde Venue avec la prière d'intercession où
le Christ, entouré par les puissances, fait penser
quelque peu à celui de l'Apocalypse (IV, 7). Ce
n'est sans doute pas par hasard que l'Ascension
a été représentée dans la lunette, située immé-
diatement sous la coupole. On relie ainsi la pre-
mière montée au ciel du Christ et son Retour,
conformément aux Actes des Apôtres (I, 11), une
intention qui apparaît également à Saint-Héra-
clide, où l'Ascension, surmontée par l'Hétimasie,
occupe la voûte Sud²³.

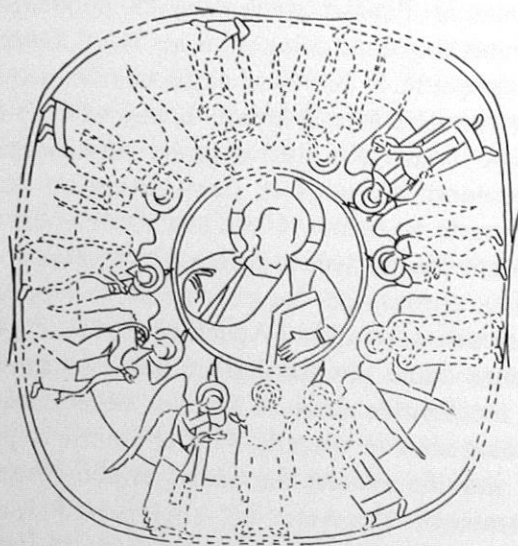
A l'église du Christ Antiphonitis à Kalogrea
(fin XV^e s.)²⁴ le programme de la coupole et des
parois est une version plus bavarde et plus dé-
taillée des programmes discutés plus haut. Dans
la calotte (abîmée), on reprend la formule du
Pantocrator en buste, de l'Hétimasie flanquée de
Marie, de saint Jean (disparu) et du cortège des
anges en pied. Par contre, dans le tambour, et
immédiatement sous les anges, apparaît une in-
novation parfaitement logique : les apôtres sont
représentés trônant comme cela est prévu par
Matthieu (XIX, 28) pour la fin des temps. Le
Jugement dernier proprement dit se développe sur
les deux piliers du mur Nord et sur ce mur lui-
même.

III. TROISIEME GROUPE :

L'INTERCESSION PRIVÉE DU PRÉCURSEUR ;
L'ABSENCE DE L'HÉTIMASIE

Dans ce groupe, il faut citer d'abord le décor
de la coupole de l'église des Saints-Apôtres à Pé-
rachorio (1160-1180). Le Pantocrator, au centre
de la calotte tient le livre fermé. Juste sous lui,
à l'Est, figure la Vierge orante, debout sur un
marchepied (fig. 8). Elle est flanquée de deux
archanges en prière qui portent le loros (fig. 9).
Ils sont suivis, de chaque côté, par quatre anges,
dans la même attitude, mais figurés en marche.
Seul le quatrième ange de chacune des deux ran-

gées est représenté immobile, en loros, et tenant le sceptre et la sphère. Une inscription court dans le registre des anges et a été restituée ainsi : « καὶ προσκυνῶσάντων αὐτῷ πάντες ἄγγελοι θεοῦ », soit : « Et tous les anges de Dieu doivent



8. Pterachorio, Saints-Apôtres, coupole (d'après Megaw et Hawkins).



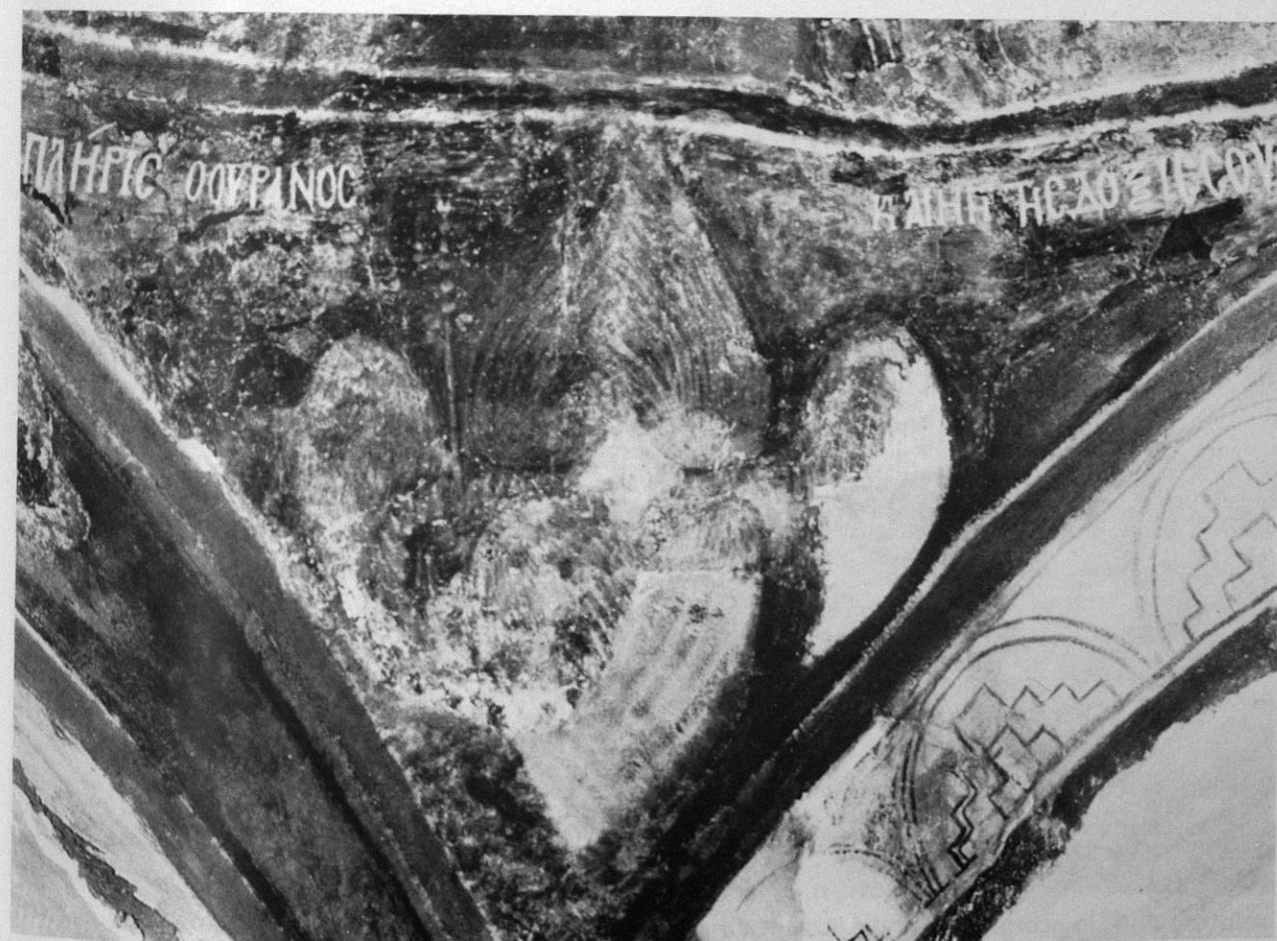
9. Pterachorio, Saints-Apôtres, coupole, détail, Marie et deux anges.

l'adorer (Deutéronome XXXII, 43 et Hébreux, I, 6). MM. Megaw et Hawkins rappellent que cette citation a été reprise dans l'office du jour de l'Ascension. Selon ces mêmes auteurs elle aurait pu figurer dans d'anciennes images de l'Ascension situées dans la coupole²⁵.

Cette coupole n'a pas de tambour et repose donc directement sur les pendentifs. Ceux qui se trouvent à l'Est sont décorés par l'Annonciation (fig. 10). Il s'agit là du premier exemple de cette formule iconographique à Chypre. Les pendentifs Ouest sont occupés respectivement par un séraphin à six ailes (fig. 11) et par un tétramorphe. L'inscription au-dessus du tétramorphe (pendentif Sud-Ouest) n'est plus lisible, mais on peut la déduire à partir de celle qui accompagne l'hexapétre (pendentif Nord Ouest) et qui dit « ... le ciel et la terre pleins de ta gloire » (πλήρης ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ τῆς δόξης σου). Il devait s'agir, dans le pendentif Sud-Ouest avec le tétramorphe, du triple hagios (saint, saint, saint Dieu Sabaoth... »), que l'on cite pendant l'anaphore et emprunte à Isaïe (vi, 3).



10. Pterachorio, Saints-Apôtres, pendentif, détail : l'archange Gabriel.



11. Pterachorio, Saints-Apôtres, pendentif, séraphin.

Autrement dit, les programmes chypriotes qui nous sont déjà connus et celui de Pérachorio sont très proches par le sens, mais différents par les vocables iconographiques choisis. Ici, aussi, on montre une Déisis, mais selon la formule moins répandue qui ne comprend que deux personnages, Marie et le Christ. Cette formule est bien connue et passe même pour être la plus ancienne. Au lieu d'être alignées sur une horizontale, comme d'habitude, les deux figures sont superposées et rappellent ainsi la position qui est la leur sur les médaillons qui ornent certaines croix byzantines²⁶. A Pérachorio tout le programme de la coupole est orienté de manière à souligner la prière d'intercession que Marie adresse au Christ. Ainsi, les anges autour du Pantocrator sont tous orientés vers la Vierge orante et tendent les mains pour se joindre à sa prière. Les puissances les entourent. On pourrait même aller plus loin et dire que, vraisemblablement, il s'agit ici aussi de la Déisis de la fin des temps (allusions à l'Apocalypse à travers le tétramorphe et le séraphin) que l'on met en relation étroite avec les débuts de l'Histoire du salut, représentés par l'Annonciation sur les pendentifs Est. Le programme ainsi défini est cohérent et ne nécessite pas, à première vue, la mise en rapport du décor de la coupole avec les représentations des piliers Est, que font MM. Megaw et Hawkins. Les deux auteurs ont cependant raison, car les piliers Est près de l'iconostase montrent, en effet, la Vierge et le Prodrome en prière, alors que généralement on y voit le Christ et Marie ou alors une Déisis complète. Dans le cas présent le Pantocrator de la coupole forme avec Marie et le Baptiste des piliers une Déisis²⁷ et il faut bien admettre que ce n'est qu'à lui que peut s'adresser la prière des deux intercesseurs. Ainsi, l'idée qui est déjà clairement exprimée dans la coupole est encore soulignée par la mise en relation avec les images des piliers.

Le narthex de la Panaghia Phorbiotissa à Asinou (Nikitari) (XIV^e s.) est presque entièrement décoré par les épisodes du Jugement dernier. Au centre de la calotte, le Pantocrator tient un évangile fermé, à la couverture richement décorée par une croix couverte de pierreries²⁸. Celle-ci est d'un type particulier : les quatre clous du Crucifiement, figurés en rouge, s'enfoncent dans le croisement des branches. Ce type de croix a été plus répandu dans l'Orient byzantin et en Occident qu'à Byzance au moyen âge. On le trouve aussi bien dans les manuscrits coptes²⁹, que dans la peinture murale géorgienne – notamment dans la coupole de Khakhoulï (XI^e s.) et dans une curieuse image de l'Entrée à Jérusalem à Tanghil (XIII^e

s.)³⁰, ou encore à Sainte-Sophie de Trébizonde³¹.

Le Pantocrator est entouré d'une bande avec le motif du ruban plié, coloré rouge, jaune et blanc, qui ressemble à celui qui figurait à la même place à la Kanakaria. Autour de ce médaillon central apparaissent dix anges en buste, dans des médaillons. Ils sont vus de trois quarts et ont les mains couvertes ; seuls les deux premiers font le geste de l'adoration. Ils figurent, à l'Est, de part et d'autre de la Vierge orante. A l'Ouest, la même place est occupée par un hexapétrige aux ailes enflammées. L'Hétimasie était inutile dans cette calotte puisque la plus grande partie du narthex est occupée par le Jugement dernier et que l'Hétimasie y figure en bonne place.

Les apôtres, groupés par trois, apparaissent dans les pendentifs. Assis sur des bancs, ils sont représentés trônant et s'intègrent parfaitement à l'ensemble des représentations de ce narthex illustrant les divers épisodes du Jugement dernier. Ici, aussi, le programme de la calotte avec la Vierge orante doit être interprété comme une Déisis de la fin des temps. D'ailleurs, comme à Pérachorio, on se trouve devant une tendance à répéter ce que l'on veut dire : de part et d'autre de l'entrée qui mène au naos et se trouve juste sous la coupole, apparaît une Déisis complète. On y voit le Christ Eléimon et la Vierge avec un rouleau de médiatrice. Ils sont suivis respectivement par le Prodrome en intercesseur et par saint Jean Damascène. Ainsi, on répète parfois les idées maîtresses d'un décor en se servant de formules iconographiques différentes. Le fond de la calotte est bleu foncé, tandis que celui des médaillons, bordés de jaune, est alternativement bleu et rouge. On semble s'inspirer ici de la calotte de Lagoudera, mais sans en adopter toutes les nuances.

A la Panaghia Angeloktistos à Kiti, la calotte de la coupole, décorée au XIV^e siècle³², a beaucoup souffert. On y reconnaît le Pantocrator au centre, entouré d'anges en pied vus de trois quarts, et à l'Est, la Vierge orante en pied. Cette formule est partiellement reprise à la Panaghia Chryséléusa à Emba, à la fin du XV^e siècle³³, où les anges sont remplacés par les puissances angéliques. Seuls un chérubin, un séraphin, une paire de roues ailées sont conservés. La Vierge orante est figurée en buste, dans un médaillon. Le tambour a gardé quelques-uns de ses prophètes et les pendentifs – les évangélistes écrivant.

Il est bien évident qu'aux XIV^e et XV^e siècles de tels programmes n'ont plus rien de très exceptionnel dans les Balkans, même s'ils demeurent relativement rares. Il suffira de citer le décor de la coupole de la Péribleptos à



12. Kakopetria, Saint-Nicolas du Toit, coupole.

Mistra avec le Pantocrator entouré par les puissances et, plus bas, par la Vierge orante et les prophètes; à l'Ouest, la rangée des prophètes est interrompue par l'Hétimasie. Certes, la disposition des divers éléments n'est pas la même qu'à Chypre et les anges manquent, mais la signification de l'ensemble est identique. A la Vierge orante, on ajoute, à la Péribleptos, l'Hétimasie, ce qui ne fait qu'accentuer le sens que nous avons donné à ces programmes à Chypre. Il faut souligner ici que les schémas chypriotes sont d'une parfaite continuité du XII^e au XV^e siècle, alors que les diverses coupes qui en reprennent certains éléments à Mistra n'apparaissent qu'à la fin du XIII^e et au XIV^e siècles.

Le décor de la coupole de l'église Saint-Nicolas-du-Toit (Haghios Nicolaos tis Stegis) à Kakopetria, qui date du XIV^e siècle³⁴, n'appartient à aucun de nos trois groupes. Cependant, il est étroitement apparenté au deuxième et troisième groupe examiné plus haut et mérite à ce titre d'être mentionné. Le Pantocrator, au centre de la calotte, est particulièrement grand et le médaillon dans lequel il s'inscrit et cerné par le motif du ruban plié habituel (fig. 12). Douze anges, répartis en quatre groupes, l'entourent. Les deux premiers sont agenouillés, tandis que les autres avancent légèrement inclinés. Tous font le geste de la prière. Entre ces groupes prennent place quatre médaillons avec des séraphins à six ailes. Ils interrompent le cortège des anges et remplacent l'Hétimasie ou la Vierge orante. Les prophètes avec leurs rouleaux dépliés occupent le tambour. L'ensemble de la composition est plus traditionnel que dans les coupes analysées jusqu'ici, puisque l'on ne représente pas directement la Seconde Venue et la prière d'intercession de la Vierge et du Précurseur. Il n'en reste pas moins que les anges prient et rappellent de très près ceux de Trikomo, tandis que les hexapétriges, associés à cet ensemble, évoquent la Deuxième Parousie.

IV. LES DETAILS DANS NOS DECORS

ont pu subir il serait utile d'étudier de plus près certains détails qui n'ont été que mentionnés jusqu'ici.

1. Le début et la fin des temps.

A Lagoudera, ainsi qu'à Perachorio, le début de l'Histoire du salut et sa conclusion grandiose sont directement mis en rapport, à travers l'Annonciation dans les pendentifs et l'Hétimasie ou l'intercession, dans la calotte. Il ne s'agit pas ici, comme cela a été souvent dit, d'un manque de place qui aurait obligé les artistes à représenter l'Annonciation dans les pendentifs. L'Arakiotissa à Lagoudera n'est pas, et de loin, parmi les plus petites églises qui nous soient connues. Elle est même relativement spacieuse et une autre place que les pendentifs aurait pu facilement être trouvée pour l'Annonciation. Mais tel qu'est constitué le programme de l'église, un autre emplacement n'aurait pas permis d'exprimer dans la coupole le résumé de l'histoire du salut, en en rapprochant les deux termes.

Dans d'autres églises à Chypre, dont le programme est différent, on établit ce même rapport entre le début et la fin de l'histoire du salut par des juxtapositions ou des vis-à-vis significatifs. Ainsi, à l'église de la Vierge de Moutoulla (1280), l'Hétimasie apparaît au-dessus de l'abside, et elle est flanquée des deux figures de l'Annonciation. La mise en rapport est ici on ne peut plus évidente. A l'église Sainte-Catherine à Pirgha (1425), une variante encore différente nous est proposée: la Déisis apparaît dans la conque absidiale, tandis que l'Annonciation lui fait rigoureusement face sur le tympan du mur occidental.

Cette mise en rapport, peu habituelle dans la sphère balkanique et en Russie, est assez répandue dans la périphérie orientale du monde byzantin. A l'église des Saints-Archanges à Iprari (1096) et à Saint-Georges de Kalaoubani (XII^e s.), en Géorgie, la Déisis de la fin des temps occupe l'abside, tandis que l'Annonciation lui fait face sur le mur occidental, comme à Pirgha. Toujours en Géorgie, on trouve aux Saints-Archanges à Lastkhver (XIV^e s.), la Déisis de la fin des temps dans la conque absidiale, tandis que Marie avec l'enfant apparaît au second registre, au milieu des apôtres³⁵.

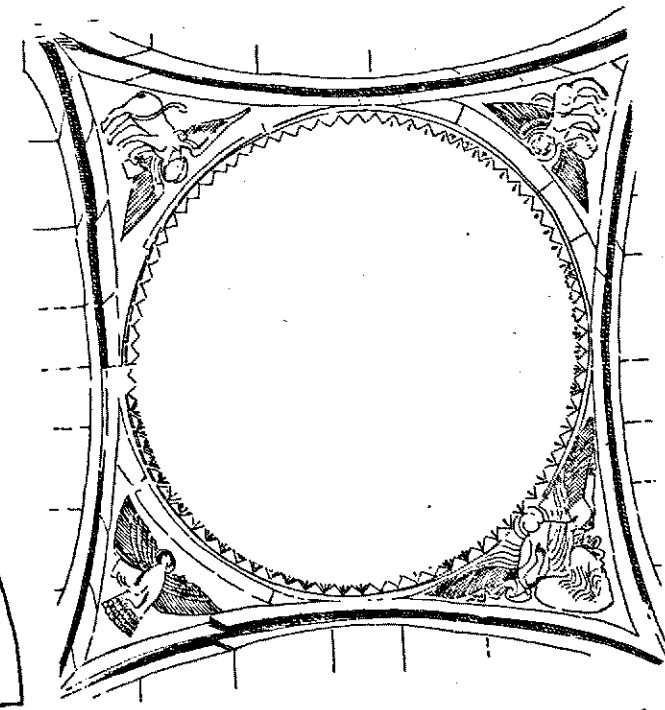
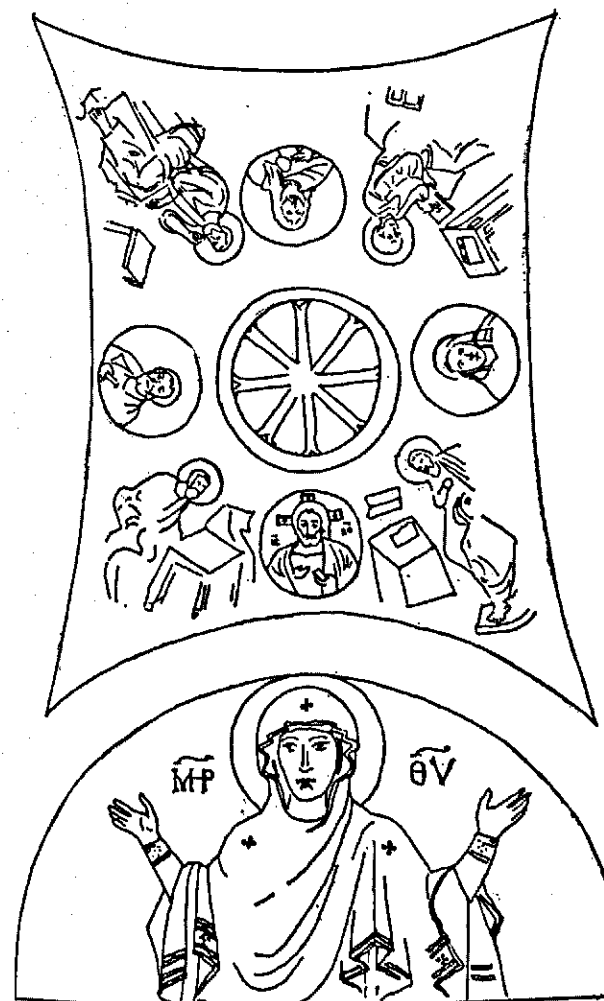
deux médaillons montrent Anne et probablement Joachim en buste³⁶; les débuts de l'histoire du salut sont reculés ici dans une perspective plus lointaine. A Haghios Staphanos (VII^e s. ?), c'est la Vierge à l'enfant et non pas la Vierge en médiatrice qui figure avec Saint Jean en intercesseur (rouleau) de part et d'autre d'une croix, dans la conque de l'abside³⁷. Marie est donc représentée à la fois comme médiatrice et comme instrument de l'incarnation et suggère ainsi, à elle seule, les deux termes de l'histoire du Salut. A l'église Saint-Michel du monastère de l'Archangelos (XI^e-XIII^e s.), Marie avec l'enfant et le Prodrome apparaissent de part et d'autre de l'Hétimasie³⁸. Enfin, à Balli kilisse, le Pantocrator occupe la conque absidiale, tandis que plus bas, de part et d'autre de l'autel, apparaissent l'ange et la Vierge de l'Annonciation³⁹. Comme on le voit, en Cappadoce et en Géorgie, au moyen âge, les

vocables employés sont chaque fois un peu différents, mais les idées que l'on exprime sont les mêmes qu'à Chypre⁴⁰.

En Arménie la façade sculptée de l'église d'Egvard (XIV^e s.) montre une grande croix ornée. Son bras vertical supérieur est flanqué de Marie avec l'enfant et du Précurseur⁴¹. Il s'agit sans doute de la croix de la Seconde Venue.

Ce n'est qu'en dernier lieu qu'il faut évoquer un traitement iconographique très voisin de celui de l'abside de Taghar. Cette place à part est justifiée par le fait qu'il s'agit d'un décor parfaitement classique et constantinopolitain par son style, mais situé en Asie Mineure et probablement influencé par une tradition plus ancienne, maintenue en Orient et notamment en Cappadoce. Dans la voûte du narthex (XI^e s.) de l'église de la Dormition à Nicée les médaillons d'Anne et Joachim, du Christ et du Prodrome apparaissent autour d'une croix centrale, tandis que la Vierge orante figurait sur le tympan adjacent et composait avec eux une Déisis (fig. 13). Les évangélistes écrivant occupaient les quatre surfaces triangulaires à la naissance de la voûte qui correspondent aux pendentifs de la coupole. Déisis et débuts de l'histoire évangélique sont également réunis ici dans un espace bien en vue et dominant les autres surfaces du narthex.

D'autres exemples semblables existent en Orient, il est inutile de les citer tous. Rappelons



Mistra avec le Pantocrator entouré par les puissances et, plus bas, par la Vierge orante et les prophètes; à l'Ouest, la rangée des prophètes est interrompue par l'Hétimasie. Certes, la disposition des divers éléments n'est pas la même qu'à Chypre et les anges manquent, mais la signification de l'ensemble est identique. A la Vierge orante, on ajoute, à la Péribleptos, l'Hétimasie, ce qui ne fait qu'accentuer le sens que nous avons donné à ces programmes à Chypre. Il faut souligner ici que les schémas chypriotes sont d'une parfaite continuité du XII^e au XV^e siècle, alors que les diverses coupes qui en reprennent certains éléments à Mistra n'apparaissent qu'à la fin du XIII^e et au XIV^e siècles.

Le décor de la coupole de l'église Saint-Nicolas-du-Toit (Haghios Nicolaos tis Stegis) à Kakopetria, qui date du XIV^e siècle³⁴, n'appartient à aucun de nos trois groupes. Cependant, il est étroitement apparenté au deuxième et troisième groupe examiné plus haut et mérite à ce titre d'être mentionné. Le Pantocrator, au centre de la calotte, est particulièrement grand et le médaillon dans lequel il s'inscrit et cerné par le motif du ruban plié habituel (fig. 12). Douze anges, répartis en quatre groupes, l'entourent. Les deux premiers sont agenouillés, tandis que les autres avancent légèrement inclinés. Tous font le geste de la prière. Entre ces groupes prennent place quatre médaillons avec des séraphins à six ailes. Ils interrompent le cortège des anges et remplacent l'Hétimasie ou la Vierge orante. Les prophètes avec leurs rouleaux dépliés occupent le tambour. L'ensemble de la composition est plus traditionnel que dans les coupes analysées jusqu'ici, puisque l'on ne représente pas directement la Seconde Venue et la prière d'intercession de la Vierge et du Précurseur. Il n'en reste pas moins que les anges prient et rappellent de très près ceux de Trikomo, tandis que les hexapétriges, associés à cet ensemble, évoquent la Deuxième Parousie.

IV. LES DETAILS DANS NOS DECORS

Avant d'établir les analogies existantes pour les grands traits qui définissent nos décors, et d'examiner le problème des influences qu'ils

ont pu subir il serait utile d'étudier de plus près certains détails qui n'ont été que mentionnés jusqu'ici.

1. Le début et la fin des temps.

A Lagoudera, ainsi qu'à Perachorio, le début de l'Histoire du salut et sa conclusion grandiose sont directement mis en rapport, à travers l'Annonciation dans les pendentifs et l'Hétimasie ou l'intercession, dans la calotte. Il ne s'agit pas ici, comme cela a été souvent dit, d'un manque de place qui aurait obligé les artistes à représenter l'Annonciation dans les pendentifs. L'Arakiotissa à Lagoudera n'est pas, et de loin, parmi les plus petites églises qui nous soient connues. Elle est même relativement spacieuse et une autre place que les pendentifs aurait pu facilement être trouvée pour l'Annonciation. Mais tel qu'est constitué le programme de l'église, un autre emplacement n'aurait pas permis d'exprimer dans la coupole le résumé de l'histoire du salut, en en rapprochant les deux termes.

Dans d'autres églises à Chypre, dont le programme est différent, on établit ce même rapport entre le début et la fin de l'histoire du salut par des juxtapositions ou des vis-à-vis significatifs. Ainsi, à l'église de la Vierge de Moutoulla (1280), l'Hétimasie apparaît au-dessus de l'abside, et elle est flanquée des deux figures de l'Annonciation. La mise en rapport est ici on ne peut plus évidente. A l'église Sainte-Catherine à Pirgha (1425), une variante encore différente nous est proposée: la Déisis apparaît dans la conque absidiale, tandis que l'Annonciation lui fait rigoureusement face sur le tympan du mur occidental.

Cette mise en rapport, peu habituelle dans la sphère balkanique et en Russie, est assez répandue dans la périphérie orientale du monde byzantin. A l'église des Saints-Archanges à Iprari (1096) et à Saint-Georges de Kalaoubani (XII^e s.), en Géorgie, la Déisis de la fin des temps occupe l'abside, tandis que l'Annonciation lui fait face sur le mur occidental, comme à Pirgha. Toujours en Géorgie, on trouve aux Saints-Archanges à Lastkhver (XIV^e s.), la Déisis de la fin des temps dans la conque absidiale, tandis que Marie avec l'enfant apparaît au second registre, au milieu des apôtres³⁵.

Dans la triconque de Taghar (v. 1080), en Cappadoce, on s'y prend un peu autrement. De part et d'autre de la Déisis dans l'abside,

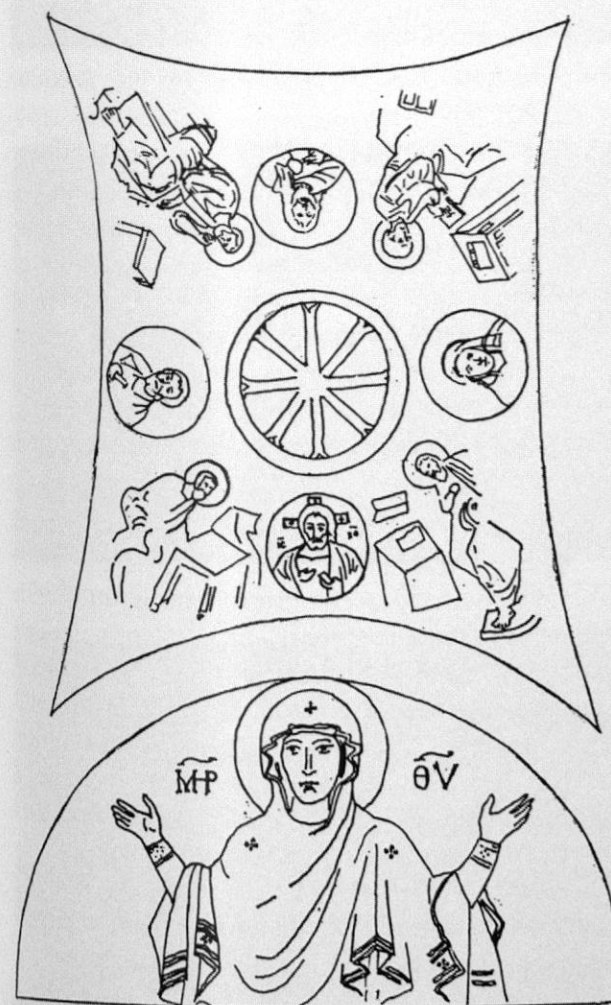
deux médaillons montrent Anne et probablement Joachim en buste³⁶; les débuts de l'histoire du salut sont reculés ici dans une perspective plus lointaine. A Haghios Staphanos (VII^e s. ?), c'est la Vierge à l'enfant et non pas la Vierge en médiatrice qui figure avec Saint Jean en intercesseur (rouleau) de part et d'autre d'une croix, dans la conque de l'abside³⁷. Marie est donc représentée à la fois comme médiatrice et comme instrument de l'incarnation et suggère ainsi, à elle seule, les deux termes de l'histoire du Salut. A l'église Saint-Michel du monastère de l'Archangelos (XI^e-XIII^e s.), Marie avec l'enfant et le Prodrome apparaissent de part et d'autre de l'Hétimasie³⁸. Enfin, à Balli kilisse, le Pantocrator occupe la conque absidiale, tandis que plus bas, de part et d'autre de l'autel, apparaissent l'ange et la Vierge de l'Annonciation³⁹. Comme on le voit, en Cappadoce et en Géorgie, au moyen âge, les

vocables employés sont chaque fois un peu différents, mais les idées que l'on exprime sont les mêmes qu'à Chypre⁴⁰.

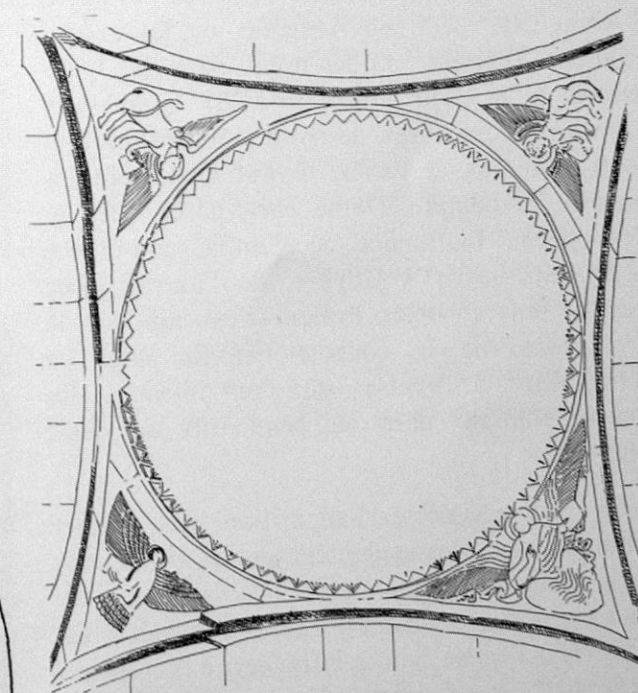
En Arménie la façade sculptée de l'église d'Egvard (XIV^e s.) montre une grande croix ornée. Son bras vertical supérieur est flanqué de Marie avec l'enfant et du Précurseur⁴¹. Il s'agit sans doute de la croix de la Seconde Venue.

Ce n'est qu'en dernier lieu qu'il faut évoquer un traitement iconographique très voisin de celui de l'abside de Taghar. Cette place à part est justifiée par le fait qu'il s'agit d'un décor parfaitement classique et constantinopolitain par son style, mais situé en Asie Mineure et probablement influencé par une tradition plus ancienne, maintenue en Orient et notamment en Cappadoce. Dans la voûte du narthex (XI^e s.) de l'église de la Dormition à Nicée les médaillons d'Anne et Joachim, du Christ et du Prodrome apparaissent autour d'une croix centrale, tandis que la Vierge orante figurait sur le tympan adjacent et composait avec eux une Déisis (fig. 13). Les évangélistes écrivant occupaient les quatre surfaces triangulaires à la naissance de la voûte qui correspondent aux pendentifs de la coupole. Déisis et débuts de l'histoire évangélique sont également réunis ici dans un espace bien en vue et dominant les autres surfaces du narthex.

D'autres exemples semblables existent en Orient, il est inutile de les citer tous. Rappelons



13. Nicée, Dormition, voûte du narthex : Déisis avec évangéliste (d'après Miljković-Pepel).



14. Areni, coupole et pendentifs avec les symboles des évangélistes.

seulement deux analogies médiévales pour la mise en rapport directe du début et de la fin des temps dans les Balkans. Les absides de Veljousa⁴² (1080) et de Nerezi (1164)⁴³, toutes deux en Macédoine, montrent dans le registre inférieur de l'abside, l'Hétimasie flanquée des évêques officiants, tandis que la Vierge à l'enfant figure dans la conque⁴⁴. Cependant, le décor de Veljousa subit une influence orientale due sans doute à l'origine de son donateur⁴⁵ et il n'est pas impossible que le peintre, certainement constantinopolitain, de Nerezi ait été influencé à son tour par un décor géographiquement voisin et de belle qualité.

2. Les quatre animaux et les tétramorphes dans les pendentifs.

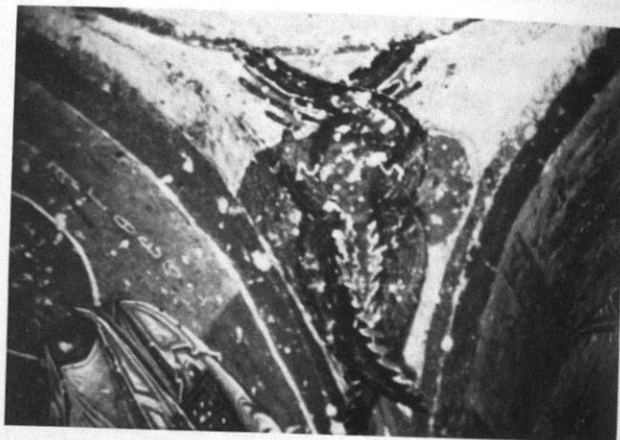
Une formule iconographique appliquée aux pendentifs à Chypre mérite que l'on s'y arrête. Il faut reconnaître que les quatre animaux, symboles des évangélistes, que l'on voit à cet emplacement à Pélendri, sont assez surprenants en plein XIV^e siècle.

Aux V^e-VI^e siècles ce trait semble avoir été assez courant, comme en témoigne, entre autres, la voûte du mausolée de Galla Placidia à Ravenne⁴⁶, mais au XIV^e siècle, à Chypre, on est obligé de penser à un modèle soit oriental, soit occidental. Pour ce qui est de l'Orient byzantin, cette iconographie apparaît à l'église d'Areni (XIV^e s.)⁴⁷, en Arménie, où les quatre animaux figurent en bas-relief dans les pendentifs de la coupole (fig. 14, 15). Quant aux exemples occidentaux de cette iconographie qui sont nombreux et variés, il faut également les prendre en compte. D'une part, parce que, au XIV^e siècle, l'influence occidentale commence à se faire sentir à Chypre, de l'autre, parce que de tels modèles avaient déjà agi sur le programme de la coupole Est du naos de Saint-Marc à Venise, où l'on retrouve les quatre animaux dans les pendentifs un siècle plus tôt.

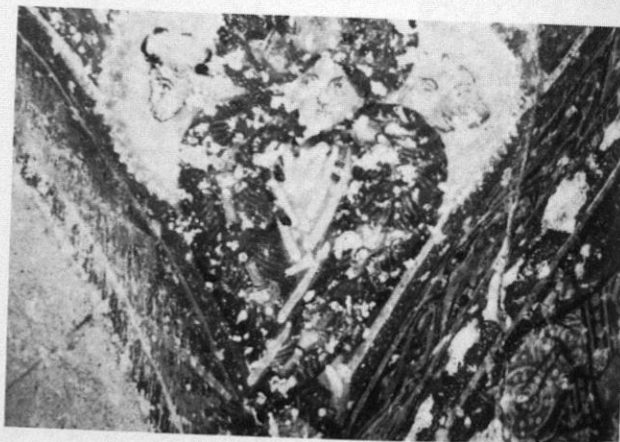
Si l'on considère l'apparition des quatre animaux, non plus seulement sur les pendentifs, mais d'une façon plus générale, dans le décor de la coupole, au moyen âge, il faudrait citer, à Chypre, l'église Sainte-Paraskévi à Yéroskipos (XV^e s.)⁴⁸. Vu la date de son exécution, ce décor est beaucoup moins significatif et moins intéressant que nos autres programmes de



15. Areni, pendentifs avec le symbole de l'évangéliste Matthieu.



16. Yousouf Koç kilissesi, pendentif avec tétramorphe.



17. Cambazli kilisse, pendentif avec tétramorphe.

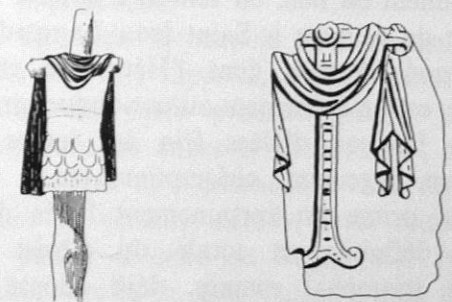


18. Cambazli kilisse, pendentif avec séraphin.



19. Koropi, église du Sauveur, coupole.

20. Couvercle de reliquaire (gauche) et trophée romain (droite), d'après Baradez et Leglay.



coupoles à Chypre, même s'il demeure assez exceptionnel à l'époque. Certes, les symboles des évangélistes n'apparaissent pas dans la coupole au XIV^e-XV^e siècle dans les Balkans et en Russie, mais l'on y trouve parfois le tétramorphe, comme c'est le cas à Sainte-Sophie à Mistra au XIV^e siècle⁴⁹. Ce retour de programmes anciens est parfaitement normal dans la phase avancée de la peinture des Paléologues.

Un exemple du IX^e-X^e siècle, aussi intéressant que rare de l'iconographie d'Yéroskipos, est conservé en Grèce dans la région de l'Attique, et mérite que l'on s'y arrête.

L'église du Sauveur à Koropi (IX^e-X^e s.) montre, dans la calotte de la coupole, le Pantocrator en buste tenant l'évangile ouvert et bénissant (fig. 16)⁵⁰. Il est entouré par quatre séraphins à six ailes et les quatre animaux ailés. Des anges en pied, placés entre les fenêtres du tambour soutiennent cette calotte. Les pendentifs sont également occupés par des séraphins à six ailes. C'est donc une formule semblable que l'on copie à Yéroskipos au XV^e siècle, tandis qu'une autre, plus ancienne encore, avec les symboles des évangélistes dans les pendentifs, est reprise à Pélendri, en Arménie et à Venise.

Quant aux pendentifs Ouest de Pérachorio, occupés par un tétramorphe et un séraphin,

on les retrouve dans les pendentifs en Cappadoce, notamment à Karlik kilisse (X^e s.), Ala kilisse à Belisirama (XI^e s.)⁵¹, Yousouf Koç (XI^e s., fig. 17)⁵² et Cambazli kilisse (XI^e s.), où le Pantocrator figurait sans doute dans la calotte (fig. 18, 19)⁵³.

3. Le trône à Saint-Jean Lampadistis.

Contrairement à tous les autres exemples cités à Chypre, le tissu n'est pas posé simplement sur le trône, dans l'Hétimasie, à Saint-Jean Lampadistis (fig. 3). Cette étoffe dessine une courbe harmonieuse sur le devant du trône, tandis que ses deux extrémités passent derrière le coussin et retombent en deux pans symétriques. En plus, le tissu forme de gros plis lourds et semble être assez épais, ce qui n'est pas le cas du *Sudarium*. Cette façon précise de disposer un tissu en faisant passer ses deux extrémités derrière un objet horizontal a été étudié par MM. J. Baradez et M. Leglay à propos du décor sur un couvercle de reliquaire du V^e siècle, trouvé à Aïoun-Berich, en Algérie⁵⁴.

Sur ce fragment de couvercle apparaît une croix, dont les bras horizontaux portent un

tout un faisceau d'idées (fin des temps, résurrection, jugement, rédemption, etc.); mais celle qui prime est certainement l'idée de la victoire définitive et totale du Christ. Un symbole triomphal romain, déjà adopté par l'imagerie chrétienne à une haute époque et persistant au moyen âge en Orient, a donc très bien pu être réemployé de façon originale à Saint-Jean Lampadistis.

La croix avec son estrade qui est posée sur ce tissu correspond, elle aussi, à un schéma ancien, peu utilisé dans la peinture murale à Byzance au moyen-âge, mais répandu dans les manuscrits géorgiens⁵⁶, coptes⁵⁷ et syriaques⁵⁸, ainsi que dans la peinture murale en Asie Mineure – par exemple, à Sainte-Sophie à Trébizonde⁵⁹ et à Egri Taş kilisse (paroi nord), en Cappadoce⁶⁰, ou encore en Géorgie – à Tanghil⁶¹, en Egypte – à Abou Fana⁶² et en Nubie⁶³. Dans cette dernière région les croix en question sont étroitement associées à l'idée de la rédemption et du salut (inscriptions et parfois portraits du donateur)⁶⁴. Il en est de même dans certains manuscrits arméniens, où elles ne figurent pas au début du manuscrit comme dans l'exemple cité (note 37), mais dans le corps du volume et représentent la Seconde Venue⁶⁵, d'ailleurs suivie le plus souvent par une image du Jugement dernier. Autrement dit, la valeur sémantique de ces images est

pas être indifférent.

Comme on le sait, la signification de l'Emmanuel varie quelque peu selon les sources consultées. Sans vouloir analyser toutes ces nuances il faudrait en rappeler au moins deux. La première, parce qu'elle est la plus répandue, la seconde parce qu'elle pourrait s'appliquer aux coupoles cappadociennes. Ainsi, la célèbre prophétie d'Isaïe et sa reprise par Matthieu (1, 23) ont un sens identique, où le terme « Emmanuel » est traduit par « Dieu avec nous ». Selon ces versets l'Emmanuel est le Sauveur du monde né d'une Vierge, mais considéré plutôt dans son essence divine que dans son essence humaine. Cet aspect se trouve fortement accentué dans le commentaire de Théodore d'Andida qui dit de l'Emmanuel : « Il reviendra avec un corps plus divin »⁶⁷, c'est-à-dire avec un corps d'après la résurrection, incorruptible et immatériel – celui qui sera aussi le corps des hommes, ou de la nature humaine intronisé dans le ciel. A ce propos M. Jugie, cité par G. Millet, dit : « Ce sera le corps d'Adam avant le péché, le nôtre après la résurrection, incorruptible, immatériel. Tous ressembleront aux anges de Dieu dans le ciel, tous auront comme eux, même aspect, même forme »⁶⁸. Dans les coupoles cappadociennes décorées d'anges autour du Pantocrator, c'est bien à une telle interprétation qu'on devrait penser

21. Veljusa, coupole (d'après Miljković-Peppek).

encore plus considérable qu'il n'y paraissait à première vue.

La formule des anges en buste entourant le Pantocrator de tous côtés, demeure rare dans les Balkans. On la trouve néanmoins (sans Hétimasie ou Emmanuel) dans de petites églises provinciales, notamment dans le Magne, à l'Episkopi (XII^e-XIII^e s.)⁶⁹.

Le message de notre deuxième groupe de décors avec l'Hétimasie, le thème de l'intercession et les anges est parfaitement clair. Il s'agit d'une Vision grandiose de la fin des temps où l'intercession de Marie et du Prodrôme signifient la rédemption et le salut pour le genre humain grâce au sacrifice (instruments de la Passion) du Seigneur. Dans ces schémas, les anges ne sont pas seulement maintenus, mais ils sont le plus souvent multipliés et forment un cortège. A Tricomo, il s'agit de véritables cohortes angéliques qui se pressent et se bousculent.

Deux analogies partielles doivent être rappelées à propos de ce groupe. Une Déisis à trois personnages existe dans une coupole balkanique influencée par la tradition orientale (cf. note 45), à l'église du monastère dédiée à la Vierge de Pitié à Veljousa, déjà évoquée plus haut. Le Pantocrator en buste entouré

coupoles de notre premier groupe, avec le Pantocrator, les anges et l'Hétimasie; mais du point de vue de l'ordonnance des figures et à cause de certains détails, cette coupole fait aussi penser à celle de Pérachorio, Pélandri, et Saint-Nicolas-du-Toit, puisqu'autour du Pantocrator prennent place, l'Hétimasie, à l'Est, six anges en marche les mains couvertes tendues en avant et, en alternance avec eux, deux tétramorphes et deux séraphins⁷¹.

Les exemples russes qui ont été cités par H. Grigoriadou⁷² comme devant être mis en rapport avec quelques-unes des coupoles de Chypre dont il est question ici, ne montrent pas, à notre avis, d'analogies étroites avec ces décors. Cependant, même s'il en avait été ainsi, ces comparaisons nous ramèneraient indirectement vers l'Orient. A Saint-Georges de Staraja Ladoga (XII^e siècle) et à Spas Neredica (1198)⁷³, il s'agit chaque fois d'un schéma particulier de l'Ascension où, au lieu de deux ou de quatre anges, il y en a respectivement huit et six qui portent l'auréole du Christ et forment une couronne autour du personnage central. Plus bas, dans le tambour, prennent place la Vierge et les apôtres. Nous sommes loin, ici, du Pantocrator en buste, de la procession des anges les mains tendues en avant, des intercesseurs et de l'Hétimasie des coupoles chypriotes, où les apôtres sont d'ailleurs remplacés par des prophètes.

La Seconde Venue, dont l'Hétimasie est le symbole, est un événement autour duquel gravite tout un faisceau d'idées (fin des temps, résurrection, jugement, rédemption, etc.) ; mais celle qui prime est certainement l'idée de la victoire définitive et totale du Christ. Un symbole triomphal romain, déjà adopté par l'imagerie chrétienne à une haute époque et persistant au moyen âge en Orient, a donc très bien pu être réemployé de façon originale à Saint-Jean Lampadistis.

La croix avec son estrade qui est posée sur ce tissu correspond, elle aussi, à un schéma ancien, peu utilisé dans la peinture murale à Byzance au moyen-âge, mais répandu dans les manuscrits géorgiens⁵⁶, coptes⁵⁷ et syriaques⁵⁸, ainsi que dans la peinture murale en Asie Mineure – par exemple, à Sainte-Sophie à Trébizonde⁵⁹ et à Egri Taş kilisse (paroi nord), en Cappadoce⁶⁰, ou encore en Géorgie – à Tanghil⁶¹, en Egypte – à Abou Fana⁶² et en Nubie⁶³. Dans cette dernière région les croix en question sont étroitement associées à l'idée de la rédemption et du salut (inscriptions et parfois portraits du donateur)⁶⁴. Il en est de même dans certains manuscrits arméniens, où elles ne figurent pas au début du manuscrit comme dans l'exemple cité (note 37), mais dans le corps du volume et représentent la Seconde Venue⁶⁵, d'ailleurs suivie le plus souvent par une image du Jugement dernier. Autrement dit, la valeur sémantique de ces images est

manquée. Elle est remplacée, à Karanlık kilisse, par l'Emmanuel. Ce dernier détail pourrait ne pas être indifférent.

Comme on le sait, la signification de l'Emmanuel varie quelque peu selon les sources consultées. Sans vouloir analyser toutes ces nuances il faudrait en rappeler au moins deux. La première, parce qu'elle est la plus répandue, la seconde parce qu'elle pourrait s'appliquer aux coupoles cappadociennes. Ainsi, la célèbre prophétie d'Isaïe et sa reprise par Matthieu (1, 23) ont un sens identique, où le terme « Emmanuel » est traduit par « Dieu avec nous ». Selon ces versets l'Emmanuel est le Sauveur du monde né d'une Vierge, mais considéré plutôt dans son essence divine que dans son essence humaine. Cet aspect se trouve fortement accentué dans le commentaire de Théodore d'Andida qui dit de l'Emmanuel : « Il reviendra avec un corps plus divin »⁶⁷, c'est-à-dire avec un corps d'après la résurrection, incorruptible et immatériel – celui qui sera aussi le corps des hommes, ou de la nature humaine intronisé dans le ciel. A ce propos M. Jugie, cité par G. Millet, dit : « Ce sera le corps d'Adam avant le péché, le nôtre après la résurrection, incorruptible, immatériel. Tous ressembleront aux anges de Dieu dans le ciel, tous auront comme eux, même aspect, même forme »⁶⁸. Dans les coupoles cappadociennes décorées d'anges autour du Pantocrator, c'est bien à une telle interprétation qu'on devrait penser

21. *Veljusa, coupole (d'après Miljković-Peppek).*

encore plus considérable qu'il n'y paraissait à première vue.

La formule des anges en buste entourant le Pantocrator de tous côtés, demeure rare dans les Balkans. On la trouve néanmoins (sans Hétimasie ou Emmanuel) dans de petites églises provinciales, notamment dans le Magne, à l'Episkopi (XII^e-XIII^e s.)⁶⁹.

Le message de notre deuxième groupe de décors avec l'Hétimasie, le thème de l'intercession et les anges est parfaitement clair. Il s'agit d'une Vision grandiose de la fin des temps où l'intercession de Marie et du Prodrome signifient la rédemption et le salut pour le genre humain grâce au sacrifice (instruments de la Passion) du Seigneur. Dans ces schémas, les anges ne sont pas seulement maintenus, mais ils sont le plus souvent multipliés et forment un cortège. A Tricomo, il s'agit de véritables cohortes angéliques qui se pressent et se bousculent.

Deux analogies partielles doivent être rappelées à propos de ce groupe. Une Déisis à trois personnages existe dans une coupole balkanique influencée par la tradition orientale (cf. note 45), à l'église du monastère dédiée à la Vierge de Pitié à Veljousa, déjà évoquée plus haut. Le Pantocrator en buste entouré

couples de notre premier groupe, avec le Pantocrator, les anges et l'Hétimasie ; mais du point de vue de l'ordonnance des figures et à cause de certains détails, cette coupole fait aussi penser à celle de Pérachorio, Pélandri, et Saint-Nicolas-du-Toit, puisqu'autour du Pantocrator prennent place, l'Hétimasie, à l'Est, six anges en marche les mains couvertes tendues en avant et, en alternance avec eux, deux tétramorphes et deux séraphins⁷¹.

Les exemples russes qui ont été cités par H. Grigoriadou⁷² comme devant être mis en rapport avec quelques-unes des coupoles de Chypre dont il est question ici, ne montrent pas, à notre avis, d'analogies étroites avec ces décors. Cependant, même s'il en avait été ainsi, ces comparaisons nous ramèneraient indirectement vers l'Orient. A Saint-Georges de Staraja Ladoga (XII^e siècle) et à Spas Neredica (1198)⁷³, il s'agit chaque fois d'un schéma particulier de l'Ascension où, au lieu de deux ou de quatre anges, il y en a respectivement huit et six qui portent l'auréole du Christ et forment une couronne autour du personnage central. Plus bas, dans le tambour, prennent place la Vierge et les apôtres. Nous sommes loin, ici, du Pantocrator en buste, de la procession des anges les mains tendues en avant, des intercesseurs et de l'Hétimasie des coupoles chypriotes, où les apôtres sont d'ailleurs remplacés par des prophètes.

tissu lourd et épais, disposé exactement comme celui sur le trône de Saint-Jean Lampadistis avec les deux extrémités retombant derrière le bras horizontal de la croix (fig. 20). En analysant cette représentation, les auteurs cités plus haut ont établi qu'elle s'inspirait de modèles antiques très précis, notamment de trophées romains aménagés pour porter une cuirasse, sur lesquels une pièce d'étoffe est disposée exactement de la même manière. Ceci est le cas notamment pour le trophée en bronze découvert sur le forum d'Hippone (fig. 20). Le tissu en question n'est autre que le *paludamentum* ou le manteau de l'ennemi vaincu, dont le sens est éminemment triomphal. Que l'on ait copié sur un couvercle de reliquaire, le trophée romain n'a rien d'étonnant au V^e siècle. Le trait devient plus significatif lorsqu'il persiste au moyen âge, comme c'est le cas en Egypte copte, au XIII^e siècle, dans l'abside Sud du Couvent Blanc près de Sohag⁵⁵.

Sciemment ou non, on semble s'inspirer d'un exemple de ce type à Saint-Jean Lampadistis. La Seconde Venue, dont l'Hétimasie est le symbole, est un événement autour duquel gravite tout un faisceau d'idées (fin des temps, résurrection, jugement, rédemption, etc.) ; mais celle qui prime est certainement l'idée de la victoire définitive et totale du Christ. Un symbole triomphal romain, déjà adopté par l'imagerie chrétienne à une haute époque et persistant au moyen âge en Orient, a donc très bien pu être réemployé de façon originale à Saint-Jean Lampadistis.

La croix avec son estrade qui est posée sur ce tissu correspond, elle aussi, à un schéma ancien, peu utilisé dans la peinture murale à Byzance au moyen-âge, mais répandu dans les manuscrits géorgiens⁵⁶, coptes⁵⁷ et syriaques⁵⁸, ainsi que dans la peinture murale en Asie Mineure – par exemple, à Sainte-Sophie à Trébizonde⁵⁹ et à Egri Taş kilisse (paroi nord), en Cappadoce⁶⁰, ou encore en Géorgie – à Tanghil⁶¹, en Egypte – à Abou Fana⁶² et en Nubie⁶³. Dans cette dernière région les croix en question sont étroitement associées à l'idée de la rédemption et du salut (inscriptions et parfois portraits du donateur)⁶⁴. Il en est de même dans certains manuscrits arméniens, où elles ne figurent pas au début du manuscrit comme dans l'exemple cité (note 37), mais dans le corps du volume et représentent la Seconde Venue⁶⁵, d'ailleurs suivie le plus souvent par une image du Jugement dernier. Autrement dit, la valeur sémantique de ces images est

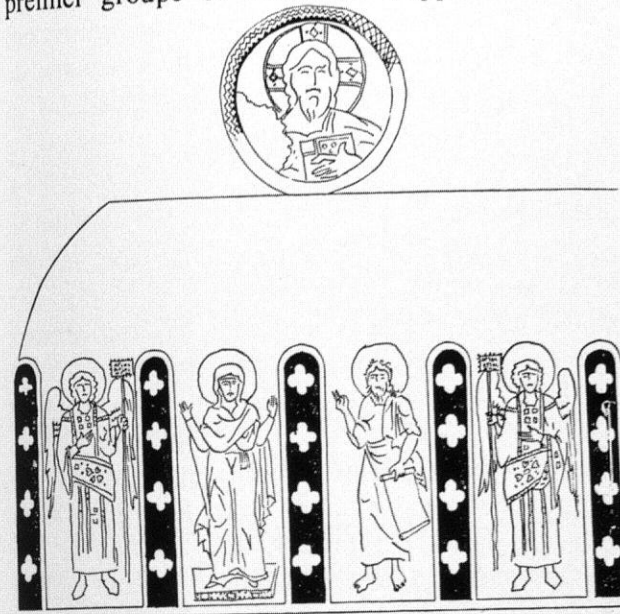
proche de l'idée exprimée dans la coupole de Saint-Jean Lampadistis, ce qui pourrait ne pas être fortuit.

V. PARALLÉLISMES ET INFLUENCES

Reprenons nos trois groupes de schémas en reconsidérant leur aspect d'ensemble, afin de déterminer les décors de coupôles qui pourraient s'en rapprocher. Pour notre premier groupe de programmes avec les anges en médaillons et l'Hétimasie, dont le sens est évident, des analogies incomplètes existent dans la périphérie orientale du monde byzantin, notamment en Cappadoce. A Karanlik et Çerakli kilisse le Pantocrator dans la coupole est entouré de médaillons avec des anges en buste. A Elmali kilisse le Pantocrator occupe seul la coupole centrale, mais il est entouré, dans les calottes environnantes par les archanges en médaillon, un par calotte⁶⁶. Si dans ces coupôles le schéma général est très semblable à celui de Lagoudera, de la Kanakaria ou d'Asinou, l'Hétimasie manque. Elle est remplacée, à Karanlik kilisse, par l'Emmanuel. Ce dernier détail pourrait ne pas être indifférent.

Comme on le sait, la signification de l'Emmanuel varie quelque peu selon les sources consultées. Sans vouloir analyser toutes ces nuances il faudrait en rappeler au moins deux. La première, parce qu'elle est la plus répandue, la seconde parce qu'elle pourrait s'appliquer aux coupôles cappadociennes. Ainsi, la célèbre prophétie d'Isaïe et sa reprise par Matthieu (1, 23) ont un sens identique, où le terme « Emmanuel » est traduit par « Dieu avec nous ». Selon ces versets l'Emmanuel est le Sauveur du monde né d'une Vierge, mais considéré plutôt dans son essence divine que dans son essence humaine. Cet aspect se trouve fortement accentué dans le commentaire de Théodore d'Andida qui dit de l'Emmanuel : « Il reviendra avec un corps plus divin »⁶⁷, c'est-à-dire avec un corps d'après la résurrection, incorruptible et immatériel – celui qui sera aussi le corps des hommes, ou de la nature humaine intronisé dans le ciel. A ce propos M. Jugie, cité par G. Millet, dit : « Ce sera le corps d'Adam avant le péché, le nôtre après la résurrection, incorruptible, immatériel. Tous ressembleront aux anges de Dieu dans le ciel, tous auront comme eux, même aspect, même forme »⁶⁸. Dans les coupôles cappadociennes décorées d'anges autour du Pantocrator, c'est bien à une telle interprétation qu'on devrait penser

pour expliquer la double image du Christ dans la coupole. A côté du Pantocrator qui est aussi le Christ Juge, l'Emmanuel symboliserait la résurrection et la vie liée à la Seconde Parousie. L'Emmanuel serait alors une valeur sémantique à peu près équivalente à l'Hétimasie, et le rapprochement entre la coupole de notre premier groupe et celles de Cappadoce serait



21. Veljusa, coupole (d'après Miljković-Peppek).

encore plus considérable qu'il n'y paraissait à première vue.

La formule des anges en buste entourant le Pantocrator de tous côtés, demeure rare dans les Balkans. On la trouve néanmoins (sans Hétimasie ou Emmanuel) dans de petites églises provinciales, notamment dans le Magne, à l'Episkopi (XII^e-XIII^e s.)⁶⁹.

Le message de notre deuxième groupe de décors avec l'Hétimasie, le thème de l'intercession et les anges est parfaitement clair. Il s'agit d'une Vision grandiose de la fin des temps où l'intercession de Marie et du Prodrome signifient la rédemption et le salut pour le genre humain grâce au sacrifice (instruments de la Passion) du Seigneur. Dans ces schémas, les anges ne sont pas seulement maintenus, mais ils sont le plus souvent multipliés et forment un cortège. A Tricomo, il s'agit de véritables cohortes angéliques qui se pressent et se bousculent.

Deux analogies partielles doivent être rappelées à propos de ce groupe. Une Déisis à trois personnages existe dans une coupole balkanique influencée par la tradition orientale (cf. note 45), à l'église du monastère dédiée à la Vierge de Pitié à Veljousa, déjà évoquée plus haut. Le Pantocrator en buste entouré

d'une auréole à bord irisé occupe la calotte (fig. 21). Dans le tambour, à l'Est, apparaissent la Vierge orante et saint Jean qui tient son rouleau d'intercesseur dans la gauche, tandis que la droite est pointée vers le Christ. Ils sont flanqués de deux anges en pied, vus de face. Les autres figures du tambour, rangées de part et d'autre de cette représentation centrale, située à l'Est, étaient des prophètes. Seuls quatre d'entre eux (Ezéchiel, Abbakuc, Jérémie, et David) sont conservés⁷⁰. On est ici très près des coupôles chypriotes de notre deuxième groupe, car en fait, seules l'Hétimasie et les milices célestes manquent. Or, les milices célestes sont remplacées par les deux anges et l'Hétimasie figure au dernier registre de l'abside, au milieu des saints évêques officiants. Un lien direct existe sans doute entre le Christ de la Seconde Venue dans la coupole de cette église et la représentation de l'abside. L'analogie avec les décors chypriotes en question, devient ainsi plus précise.

Le décor de la coupole de l'Evangelistria à Geraki (XII^e s.) rappelle, par son contenu, les coupôles de notre premier groupe, avec le Pantocrator, les anges et l'Hétimasie ; mais du point de vue de l'ordonnance des figures et à cause de certains détails, cette coupole fait aussi penser à celle de Pérachorio, Pélandri, et Saint-Nicolas-du-Toit, puisqu'autour du Pantocrator prennent place, l'Hétimasie, à l'Est, six anges en marche les mains couvertes tendues en avant et, en alternance avec eux, deux tétramorphes et deux séraphins⁷¹.

Les exemples russes qui ont été cités par H. Grigoriadou⁷² comme devant être mis en rapport avec quelques-unes des coupôles de Chypre dont il est question ici, ne montrent pas, à notre avis, d'analogies étroites avec ces décors. Cependant, même s'il en avait été ainsi, ces comparaisons nous ramèneraient indirectement vers l'Orient. A Saint-Georges de Staraja Ladoga (XII^e siècle) et à Spas Neredica (1198)⁷³, il s'agit chaque fois d'un schéma particulier de l'Ascension où, au lieu de deux ou de quatre anges, il y en a respectivement huit et six qui portent l'auréole du Christ et forment une couronne autour du personnage central. Plus bas, dans le tambour, prennent place la Vierge et les apôtres. Nous sommes loin, ici, du Pantocrator en buste, de la procession des anges les mains tendues en avant, des intercesseurs et de l'Hétimasie des coupôles chypriotes, où les apôtres sont d'ailleurs remplacés par des prophètes.

Une troisième coupole russe se trouve à mi-chemin entre celles qui viennent d'être évoquées et les coupoles chypriotes. A Spas Mirožski à Pskov (1156), on garde la structure des décors de Spas Neredica et de Staraja Ladoga, mais le Pantocrator en buste remplace le Christ de l'Ascension et saint Jean est introduit auprès de Marie, entourée elle-même de deux anges. Les apôtres convergent vers eux⁷⁴. On exprime ici, sans trop l'accentuer, l'idée que le Christ reviendra pour juger (Pantocrator et intercession), comme il s'en est allé pendant l'Ascension (présence des apôtres, les anges portant l'auréole). Nous avons donc à faire à un schéma de l'Ascension faisant allusion au verset I,11 des Actes des Apôtres qui met en rapport l'Ascension avec la Seconde Venue, comme on le voit souvent en Orient, notamment à l'église de Timios Stavros, en Cappadoce⁷⁵, à Sainte-Sophie de Trébizonde⁷⁶ ou encore à Açi, en Géorgie⁷⁷. Ces analogies dans le traitement iconographique de l'Ascension à Spas Mirožski d'une part, et dans les églises de la périphérie orientale de l'autre, ne sont pas vraiment surprenantes. D'autres traits relevant du système oriental du décor et notamment l'emplacement des peintures à Spas Mirožski ont déjà été relevés par V.N. Lazarev⁷⁸.

Notons à ce propos que dans un autre décor du XII^e siècle, dans la même région, à l'église de l'Annonciation d'Arkaži (1189), les quatre animaux apparaissent brusquement à un emplacement de premier ordre, semblable à celui de la coupole observé à Chypre : dans le registre inférieur de l'abside (les peintures qui se trouvaient au-dessus sont détruites), on introduit le Christ trônant entouré d'un séraphin, d'un chérubin et des quatre animaux des Visions théophaniques au milieu des saints évêques officiants⁷⁹. Il est bien évident que l'artiste s'est inspiré des programmes de la conque absidiale en Orient. Ainsi, des influences orientales se manifestent dans toute cette région du Nord de la Russie au XII^e siècle⁸⁰, puisque, en dehors de Neredica⁸¹, Spas Mirožski et Staraja Ladoga⁸². Lorsqu'on compare certains traits des décors de la coupole dans ces églises à ceux de Chypre, il faut donc tenir compte des infiltrations orientales diverses qui s'y manifestent.

Les analogies les plus complètes des décors de notre deuxième groupe se trouvent en Géorgie. S'il ne s'agit pas, dans les deux pays, de vocables iconographiques tout à fait iden-

tiques, le sens qui se dégage du décor de la coupole est le même. Ici et là, nous sommes en présence d'une Déisis de la Seconde Venue, mais à Chypre la fin des temps est suggérée par l'Hétimasie, tandis qu'en Géorgie, c'est la croix gemmée apparaissant dans le ciel, selon Matthieu (XXIV,30), qui indique le moment où a lieu la prière d'intercession. J'ai déjà parlé longuement de ces décors géorgiens (cf. C.A. 31) et je me limiterai, ici, à l'essentiel.

Dès le XI^e siècle, la Déisis complète avec le Christ trônant dans le tambour apparaît à l'église de la Sainte-Croix à Manglissi. La croix gemmée dans une auréole constellée, signe triomphal de la Seconde Parousie, occupe le centre de la calotte et elle est portée par quatre anges volant. Une image de saint Mamas chevauchant le lion, où il apparaît comme symbole du soleil, est représentée dans la partie Sud-Ouest de la calotte. Il est probable qu'une image correspondante, signifiant la lune, lui faisait pendant du côté Nord-Est. La Déisis apparaît dans le tambour. Elle est suivie par neuf prophètes. L'ensemble constitue une grande Déisis au moment de la seconde Parousie.

Ce schéma (avec saint Mamas en moins) s'enrichit à l'église des Saints-Archanges d'Ikorta (fin XII^e-début XIII^e siècle), où la peinture est malheureusement très abîmée. La Déisis, suivie de neuf figures d'archanges, entoure la croix gemmée dans la calotte. Et c'est dans le tambour que l'on transfère les autres suivants de la Déisis, à savoir les prophètes et, sur une seconde rangée, les apôtres (?). A Saint-Nicolas de Kincvissi (1207-1210), le schéma est analogue, avec sept archanges au lieu de neuf. Enfin à l'église de la Vierge à Timotesoubani (1215-1220), on retrouve encore ce même schéma, mais la Déisis, au bord de la calotte, est flanquée de deux séraphins et elle est suivie à nouveau de neuf archanges en pied. Dans le tambour on retrouve les prophètes et, sur une seconde rangée, les martyrs.

Le troisième groupe de nos programmes est celui dont la signification est la moins évidente. Le Pantocrator y est entouré par la Vierge orante et des anges. On a cru voir un « type abrégé de l'Ascension »⁸³ dans ce programme, interprétation qui nous semble pour le moins hâtive. De l'Ascension, ces décors n'ont gardé que la structure formelle, et cela uniquement à cause de la forme sphérique de la coupole, où les figures s'ordonnent obligatoirement autour d'un médaillon central.



22. Mégara, Saint-Hiéro téos, coupole (d'après Mouriki).

Comme nous l'avons déjà constaté plus haut, les images de la coupole de ce groupe d'églises, avec le Pantocrator et la Vierge orante, ont toutes les chances de signifier une Déisis. A Pérachorio la relation entre le Pantocrator et les intercesseurs des piliers Est souligne encore le sens de l'ensemble. Une iconographie assez semblable, mais avec la présence de l'Hétimasie, existe dans la coupole de Saint-Hiéro téos à Mégara (XII^e siècle)⁸⁴. Dans cette église le Pantocrator est remplacé par le Christ trônant, encore plus proche de la Déisis. Marie en buste et en orante apparaît au second registre à l'Ouest, tandis que l'Hétimasie dans un médaillon est située à l'Est, aux pieds du Christ (fig. 22). Elle est flanquée des archanges Michel et Gabriel, agenouillés, et la Vierge est entourée de deux archanges dans la même attitude. Deux archanges en buste et en médaillon complètent l'ensemble tandis que huit prophètes décorent le tambour. On retrouve ce programme à l'église du Sauveur (XIII^e siècle)⁸⁵ près de Mégara. Dans les deux cas, à Chypre et en Grèce, il s'agit d'une Déisis à deux personnages, située au moment de la Seconde Venue. Par ailleurs, le séraphin à six ailes et le tétramorphe font partie de la composition à Pérachorio, même s'ils n'occupent que les pendentifs. C'est ce que l'on voit très couramment dans des Déisis absidiales en Cappadoce, en Egypte et en Géorgie et le fait est trop connu pour que l'on s'y arrête. Le sens des programmes de nos coupoles est également



23. Monastère de Tatev, abside avec la Vierge et saint Jean au troisième registre.

confirmé par le décor de la calotte d'Asinou qui se trouve au milieu d'images du Jugement dernier et adopte le schéma de notre troisième groupe. A l'époque post byzantine, on ne s'est pas trompé sur le sens de ces images, puisqu'à l'église du Christ Antiphonitis on adopte encore le schéma de la Déisis à deux personnages pour la calotte, tout en plaçant les apôtres trônant du Jugement dernier dans le tambour.

En dehors des similitudes qui viennent d'être observées entre certains programmes de coupoles à Chypre et en Orient, il faudrait également tenir compte d'une autre série d'analogies qui conduit aux sources de cette iconographie. Dans les deux derniers groupes de coupoles chypriotes dont les formules varient, on observe un principe identique : Le Pantocrator au centre de la calotte est suivi, comme sur un deuxième registre, par le thème de l'intercession, exprimé soit par la Vierge et saint Jean, soit par Marie seule, en prière. Cette ordonnance rappelle de près celle de certaines absides médiévales dans la périphérie orientale du monde byzantin. Dans ces absides, la Vision prophétique avec le Christ en gloire, entouré par les ordres angéliques et quelquefois par les quatre animaux, figure dans la conque. Aux registres inférieurs apparaissent, soit la Vierge seule comme à l'église Nord du couvent des Martyrs en Egypte⁸⁶, et à Eski Gümüs, en Cappadoce⁸⁷, soit la Vierge et saint Jean comme à Haçli kilisse (X^e siècle), en Cappadoce, ou dans l'église géorgienne de Tbeti⁸⁸ (XI^e siècle), ou

encore dans l'abside de Tatev (V. 930), en Arménie (fig. 23)⁸⁹. Les éléments secondaires provenant des Visions prophétiques, tels que chérubins, séraphins, roues, tétramorphes, zodia, qui sont présents à Chypre, tantôt dans la calotte à proximité du Christ, tantôt sur les pendentifs, figurent également dans ces absides. Autrement dit, tous les éléments des absides médiévales de la périphérie orientale dont il a été question se retrouvent dans nos coupoles chypriotes et en plus, ces décors reprennent la distribution du Christ et des intercesseurs sur deux registres superposés.

Les programmes absidaux orientaux évoqués plus haut dérivent eux mêmes de certaines formules du VI^e - VII^e siècle, où a lieu une fusion entre les éléments qui composent la Vision des prophètes (conque) et ceux appartenant à l'Ascension (deuxième registre). Comme on le sait, le plus grand nombre de ces schémas a été conservé à Baouït et Saqqara⁹⁰. Dans les absides cappadociennes, géorgiennes et arméniennes, il s'agit donc d'archaïsmes, mais le plus souvent ces archaïsmes sont actualisés, puisqu'on introduit le Précurseur dans le registre inférieur et transforme ainsi l'ensemble en image de l'intercession - un thème qui n'a pas été largement répandu avant le X^e - XI^e siècle.

Jusqu'ici nos comparaisons nous ont amené très souvent en Orient et, lorsque ce n'était pas le cas, les monuments concernés avaient été en contact avec sa tradition ou se révélaient nettement archaïsants. Une influence occidentale à été envisagée, à chances égales avec l'orientale, à propos des symboles des évangélistes dans les pendentifs. Les parallélismes constatés se situaient surtout dans la coupole, mais un certain groupe d'absides a également été évoqué. Cette extrapolation en suscite une autre. Il se trouve en effet que deux absides siciliennes de l'époque des Normands sont à la fois proches de notre troisième groupe de coupoles chypriotes et d'un certain nombre d'absides orientales avec le Christ dans la conque et la Vierge au second registre. Il s'agit des églises de Cefalù (1148) et de Monreale (v. 1183), et bien que ces peintures soient très connues⁹¹, il n'est peut-être pas inutile d'en rappeler l'essentiel.

A Cefalù, le Pantocrator en buste, dans la conque, est suivi par la Vierge orante entourée d'anges, et les apôtres dans les deux registres inférieurs. La voûte du bēma montre des ordres angéliques⁹². A Monreale, le Pantocrator dans

la conque est suivi, au deuxième registre, par la Vierge trônant avec l'Enfant, flanquée de deux anges et des apôtres, tandis que des saints évêques occupent le troisième registre. La voûte du bēma montre l'Hétimasie et les ordres angéliques empruntés à la Vision d'Ezéchiel (le tétramorphe compris)⁹³. Ces programmes, étranges dans des églises attribuées à des maîtres constantinopolitains, ont été expliqués par l'absence de coupole dans les deux églises et par une influence des programmes occidentaux⁹⁴, où le Christ en buste apparaît quelques fois dans la conque absidiale⁹⁵. Le cas de la Sicile est particulier et complexe et notre propos n'est pas d'en discuter ici. Il s'agit simplement d'établir si un lien entre les décors siciliens et ceux des coupoles chypriotes doit ou non être envisagé, et si les premiers auraient pu justifier les seconds.

Plusieurs faits d'ordre géographique, historique, chronologique et iconographique doivent être relevés à cette occasion afin qu'il ne subsiste aucune ambiguïté. La situation géographique de Chypre relie l'île à l'Orient byzantin et plus particulièrement à la Syrie et à l'Anatolie. Considérée de ce point de vue, l'Occident n'aurait aucune raison d'avoir la préférence. De son côté, l'occupation latine de l'île date de 1191, un moment où tous les programmes étudiés ici sont déjà présents à Chypre. Les monuments de Sicile et les premières apparitions de nos programmes à Chypre sont d'ailleurs pour ainsi dire contemporains. L'analyse iconographique est encore plus concluante. Le programme de l'abside de Monreale est plus répandu dans l'Orient byzantin qu'en Occident; cette iconographie a également sa source et son origine en Orient. De plus, l'examen des programmes de la périphérie orientale du monde byzantin a montré que les analogies avec les coupoles chypriotes qu'on y trouve ne se situent pas seulement dans les absides, mais aussi et surtout dans les coupoles, ce qui rend les rapprochements plus directs et plus probants. Enfin, le thème dominant de nos décors à Chypre (deuxième et troisième groupe) est, comme en Orient, l'intercession au moment de la Seconde Venue, tandis qu'en Sicile on rappelle bien la Seconde Venue à travers l'Hétimasie, mais nullement l'intercession.

Il serait donc raisonnable d'admettre qu'une influence venant de la périphérie orientale du monde byzantin a pu s'infiltrer à Chypre et se trouver à la base des programmes singuliers

des coupoles analysées ici. Lorsqu'on songe que de telles influences sont remontées jusqu'en Russie du Nord et en Italie, et que l'on sait combien les relations de Chypre ont été étroites avec la Cappadoce et avec tout l'Orient byzantin dès une haute époque⁹⁶, l'hypothèse d'une influence orientale sur les programmes des coupoles chypriotes n'a rien de particulièrement étonnant. Il faut ajouter à cela que des influences orientales se laissent déceler également dans d'autres traits iconographiques et dans le style des églises chypriotes du XI^e au XIII^e siècle, notamment à Saint-Nicolas-du-Toit, à la Panaghia Galateroussa près de Lapithos, à l'église de la Vierge à Tricomo et dans celle du Christ Antiphonitis, ainsi qu'à Saint-Héraclide à Saint-Jean Lampadistis, et à l'église de la Vierge de Moutoulla. Cette influence se poursuit et se montre extrêmement tenace puisqu'elle continue à se manifester jusqu'au XV^e siècle, un ensemble de faits qui a déjà été relevé brièvement par A. Papagéorgiou⁹⁷. Il est d'ailleurs bien connu que l'avance des Seldjoukides en Orient a rabattu sur Chypre, à partir du XI^e-XII^e siècle, des vagues successives de réfugiés venant de Syrie et d'Asie Mineure⁹⁸.

S'il fallait formuler une conclusion globale à propos des programmes des coupoles chypriotes analysés ici, nous ne pourrions que répéter ce qui a déjà été affirmé plus haut : la plupart des traits observés et les comparaisons qui se sont imposées témoignent en faveur d'une influence de l'iconographie médiévale de la périphérie orientale du monde byzantin sur ces

décors. Bien entendu, une telle affirmation doit être nuancée. L'influence en question est plus évidente dans notre deuxième groupe de coupoles, par ce que ces programmes sont les plus éloignés de la *koinè* généralement admise à l'époque (XII^e-XIII^e siècle) dans les Balkans. Certains détails qui apparaissent au XIV^e siècle à Chypre, tels que les quatre animaux dans les pendentifs, peuvent dériver aussi bien de modèles orientaux, que de la tradition occidentale ou même de schémas archaïques constantinopolitains, conservés en milieu provincial grec et repris à l'époque des Paléologues. D'autres détails s'expliquent par des sources d'inspiration diverses. Il reste que pour l'essentiel, les trois groupes de programmes chypriotes sont plus ou moins redevables à des schémas qui caractérisent l'Orient byzantin au moyen âge.

Ces faits ne mettent évidemment pas en cause l'origine des artistes. L'originalité des versions chypriotes s'explique par le cadre historico-géographique de l'île, véritable carrefour et lieu de rencontre de populations diverses, à la fois proche de Constantinople de la périphérie orientale du monde byzantin et, à partir du XIII^e siècle, de l'Occident. Quelle que soit la provenance, d'ailleurs différente selon le cas envisagé, des artistes qui travaillaient sur place, ils ont su se servir avec intelligence, et en les adaptant à leur milieu, des courants iconographiques qui affluaient vers l'île.

Tania VELMANS

NOTES

* Je tiens à remercier très vivement M. Athanase Papageorgiou pour son aide au cours de cette recherche. Je lui dois le relevé de la plupart des inscriptions et une grande partie des photographies illustrant les coupoles chypriotes; enfin, après le II^e Congrès International des Etudes Chypriotes, où je parlais déjà de quelques-unes de ces coupoles, nous avons visité ensemble les églises de l'île et j'ai pu bénéficier ainsi de sa connaissance approfondie des monuments.

1. Au cours de cette étude l'ordre chronologique des peintures ne sera pas respecté. Les programmes des coupoles seront classés en trois groupes selon leurs particularités iconographiques; à l'intérieur de chaque groupe ils se suivront selon l'ordre qu'impose leur degré de complexité. Les principales inscriptions seront citées; en revanche, celles qui nomment les personnages ou l'Hétimasie ne seront pas relevées, parce qu'elles n'ajoutent aucune information supplémentaire.

2. Sur l'ensemble de ces peintures, voir entre autres: A. Stylianou, *ΑΙ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Λαγούδερα, Κύπρος*, in *Πεπραγμένα τοῦ 8^{ου} Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, Salonique 1953, Athènes, 1955, p. 459-467; A. et J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964, p. 70, sq.; D.C. Winfield, *The church of the Panagia tou Arakos. First Preliminary Report*, 1968, in *D.O.P.*, p. 377-380; *id.*, *Reports on work at Monagri, Lagoudera and Hagios Neophytos, Cyprus*, 1969-1970, in *D.O.P.*, 25, 1971, p. 259-264.

3. Une illustration en couleur de cette coupole figure dans A.H.S. Megaw et A. Stylianou, *Chypre* (coll. UNESCO), Paris 1963, pl. xiv. Cependant cette photo date d'avant les travaux de nettoyage et les couleurs y sont beaucoup plus grises et plus ternes qu'en réalité. Ainsi les fonds rouge vif tirent sur le brun, sur cette illustration, et il en est à peu près de même pour les verts et les bleus.

4. Cf. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome, 1970, «Himmel», p. 264.

5. B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der kristlichen Kunst des ersten Jahrtausend. Studien zur Geschichte des Weltgerichsbildes*, Vienne, 1966, p. 98-100.

6. Cf. L. Hadermann-Misguich, *Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XII^e siècle*, in *Actes du I^{er} Congrès International d'Etudes Chypriotes*, Nicosie, 1972, p. 43-49.

7. Sur les peintures de cette église, voir Stylianou, *The painted churches...* p. 103, sq.; *id.* *Le monastère de Saint-Jean Lampadistis* (en grec) dans *Elliniki Kypros*, février 1956.

8. Sur la date de ces peintures, voir Stylianou, *The painted churches...* p. 101, sq.

9. Dans presque toutes les églises du type dit archaïque et aussi dans les églises postérieures. Voir de nombreux exemples et l'interprétation de la bordure irisée chez G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925, t. I, p. 72; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien* Recklinghausen, 1967, III, fig. 334, 383.

10. Par exemple, à l'église de Saint-Dodo (rég. de David Garedzi) où la bande irisée est indiquée par de petits triangles (cf. T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*, 1^{re} partie, in *Cah. Arch.* 29, fig. 19).

11. Cf. J. Leroy, *Les églises du désert d'Esna*, Le Caire, 1974, fig. XV, XXXI. Ici, le bord ressemble moins à l'arc-en-ciel qu'en Cappadoce à cause d'une tendance à l'ornementation excessive qui pousse les artistes à inclure des étoiles et des formes florales dans la bordure multicolore de l'aurole du Christ.

12. Par exemple, à Saint-Michel à Dabra Salam, mais on se contente ici de quatre cercles qui bordent la gloire (cf. Velmans, *La koinè grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin*, in *J.O.B. (Rapports du xvi^e Congrès international d'Etudes Byzantines)* Vienne, 1961, fig. 6.

13. Cf. Stylianou, *The painted churches...* p. 150, sq.

14. Cf. D. Talbot Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh, 1968, p. 113, fig. 75, 76.

15. Cf. Velmans, *L'image de la Déisis...* I, fig. 42.

16. Cf. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, pl. 46.

17. Cf. D. Mouriki, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ τροῦλλου τοῦ Ἀγίου Ἱεροθέου κοντὰ στὰ Μέγαρα*, in *Ἀρχαιολογικὰ Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν*, vol. xi, 1978, p. 115-136.

18. Cette église se trouve actuellement dans la zone turque de Chypre et les peintures de la coupole ont été détachées de la paroi. Elle m'a été signalée par A. Papageorgiou, inquiet du sort de ces fresques.

19. Cf. A.H.S. Megaw et E.J.W. Hawkins, *The church of the Panagia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus*, Washington, 1977, p. 155, sq., fig. 106-111; 114-117.

20. *Ibid.*, p. 156.

21. Ce verset dit: «En vérité, en vérité, je te le dis, si un homme ne naît de nouveau, il ne peut voir le royaume de Dieu».

22. Voici le texte du verset en question: «Jésus leur dit: En vérité, en vérité, je vous le dis si vous ne mangez la chair du Fils de l'homme, et si vous ne buvez son sang, vous n'avez point de vie en vous-mêmes».

23. Cf. A. Papageorgiou, *Masterpieces of the byzantine art of Cyprus*, Nicosie, 1965, pl. xxix.

24. Les peintures de cette église sont de dates différentes, les plus anciennes, étant du XI^e siècle. Nous donnons la date des peintures de la coupole (cf. Stylianou, *op. cit.*, p. 154, sq.), M.A. Papageorgiou que j'ai consulté oralement pense qu'il s'agit d'un décor de la fin du XV^e-début. XVI^e s.

25. Sur ces peintures voir A.H.S. Megaw et E.J.W. Hawkins, *The church of Holy Apostels at Perachorio, Cyprus and its Frescoes*, in *D.O.P.* 16, p. 292, 295.

26. Par exemple, sur la croix processionnelle d'Adrianople, au Musée Benaki. Sur l'avant à l'extrémité des branches verticales apparaissent les médaillons du Christ (en haut) et de la Vierge (en bas), tandis que les extrémités des branches horizontales sont décorées de médaillons contenant un archange. Sur le revers, saint Jean occupe le médaillon sur la croisée des branches et il est entouré de médaillons de saints. L'ensemble forme une Déisis (cf. L. Bouras, *The Cross of Adrianople, a silver Processional Cross of the middle byzantine period* (texte grec et anglais) Benaki Museum - Selections, 1, Athènes 1979, p. 24-25, fig. 1, 2).

27. Cf. Megaw et Hawkins, *op. cit.*, p. 287.

28. Ce narthex vient d'être nettoyé et sera publié par les soins de Dumbarton Oaks.

29. Cf. J. Leroy, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris, 1974, pl. 2.

30. Pour Kakhoul, voir une photographie chez N. Thierry, *Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs*

rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure, in *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie au Xe et XI^e siècles*, Londres 1977, p. 86, sq., fig. 17, mais le détail qui nous intéresse n'est pas signalé dans l'article; pour Tanghil, voir T. Velmans, *Les peintures de l'église dite «Tanghil»*, en Géorgie, in *Byzantion*, 1982, fig. 6, p. 389-412, fig. 6, p. 399.

31. Cf. Talbot Rice, *op. cit.*, fig. 84.

32. Sur ces peintures en général: T. Schmit, *Panagia Angeloktistos*, in *Izvestija Russkago Arheologičeskago Instituta Konstantinopolje*, xiv, 1909; Stylianou, *op. cit.* p. 27, sq.

33. Sur ces peintures et leur date voir Stylianou, *op. cit.*, p. 137, sq.

34. Cf. A. et J. Stylianou, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἀγίου Νικολάου τῆς Στέγης παρὰ τὴν Κακοπετρίαν*, in *Κυπριακὰ Σπουδαί*, vol. 10, 1946, Nicosie, 1948, p. 95-196.

35. Cf. T. Velmans, *L'image de la Déisis...*, 1^{re} partie, p. 47-102, fig. 40.

36. Le médaillon avec Anne porte encore son inscription, l'autre est à moitié effacé, mais une partie de l'inscription est conservée (cf. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, alb. III, pl. 166, 1, T. II, 1^{re} partie, p. 181).

37. En réalité, la composition est plus riche et plus complexe, puisqu'on y voit encore saint Jean figuré une seconde fois, mais sans rouleau d'intercesseur et deux anges. Une grande croix en médaillon surmonte le tout. Ces détails n'ont cependant pas d'importance pour notre propos. Ce qui nous intéresse est uniquement la présence de la Vierge à l'enfant auprès de saint Jean en intercesseur, car elle est ainsi à la fois médiatrice et condition du salut. Sur les détails de cette image (cf. N. Thierry, *A propos des peintures d'Ayvali Köy (Cappadoce)*, in *Zograf*, 5, 1974, Sch. 5, p.

38. *Ibid.*, Sch. 2.

39. Cf. N. Thierry, *Etudes Cappadociennes. Région du Hasan Dagı. Compléments pour 1974*, in *Peintures d'Asie Mineure...* p. 188.

40. Ce qui compte, à Chypre et en Orient, est le rapprochement des deux termes de l'histoire du salut.

41. Document personnel.

42. Cf. P. Miljković-Pepk, *Veljusa*, Skopje, 1981, Sch. I, dessin 26, p. 158.

43. Cf. V. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrad, 1975, p. 13.

44. D'après une reconstitution de P. Miljković-Pepk (*op. cit.*, dessin 27, p. 162), il ne serait pas exclu qu'une superposition analogue à celle de Veljusa ait existé dans l'abside de l'église Saint-Achille sur le lac de Prespa (985-996). Voir la figure n° 2 du dessin 27, p. 162.

45. J'ai parlé brièvement de cette influence dans mon rapport au xvi^e Congrès International des Etudes Byzantines à Vienne, en 1981 (cf. *La koinè grecque...*, p. 714, sq.). Quelques mois plus tard, je recevais le livre de P. Miljković-Pepk (*Veljusa...*), où de nouveaux arguments en faveur de cette thèse étaient avancés. L'auteur rappelle, entre autres, que le donateur de l'église de Veljusa était originaire d'Asie Mineure (cf. *Veljusa...* p. 180-181).

46. Cf. G. Bovini, *Eglises de Ravenne*, Novara, 1960, p. 12.

47. M.S. Hasrathian et V. Karouthiounian, *Monuments of Armenia*, Beyrouth, 1975, p. 227.

48. Sur ces peintures en général, cf. Stylianou, *The painted churches...*, p. 138, sq.

49. Cf. G. Millet, *Monuments de Mistra*, Paris, 1910, pl. 132, 2. Ce tétramorphe est aujourd'hui disparu.

50. Je remercie M. Marcel Restle d'avoir bien voulu prendre cette photo pour moi, lorsque nous visitâmes ensemble l'église de Koropi.

51. Cf. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, II, Paris, 1942, p. 185.

52. Documents personnels; N. Thierry, *Yusuf Koç kilisesi église rupestre de Cappadoce*, in *Peintures d'Asie Mineure...* p. 199-200.

53. Documents personnels; Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 185; N. et M. Thierry, *Cambazli Kilise a Ortahisar*, in *Journal des Savants*, 1943, p. 10.

54. Cf. J. Baradez et M. Leglay, *La croix-trophée et le reliquaire d'Aloun-Berich*, in *Cah. Arch.* IX, 1957, pp. 74-98, fig. 1-2.

55. Cf. Velmans, *L'image de la Déisis...*, II^e partie, in *Cah. Arch.* 31, 1983, p. 146, fig. 25.

56. Par exemple, dans l'Evangile d'Alaverdi, de 1054 (cf. S. Amiranašvili, *Gruzinskaja miniatjura*, Moscou, 1966, fig. 22).

57. Cf. Leroy, *Les manuscrits coptes...*, pl. 3-6, 100.

58. Cf. J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964, pl. 3-5, 1; 6, 1; 7, 1, 2 etc., et p. 121 sq.

59. Dans le diaconicon (cf. Talbot Rice, *op. cit.*, fig. 86, p. 123).

60. Cf. N. et M. Thierry, *Nouvelles églises de Cappadoce*, Paris, 1963, p. 71.

61. Dans une curieuse image de l'Entrée à Jérusalem (cf. Velmans, art. cité note 28).

62. Cf. Leroy, *Esna...*, pl. II.

63. Dans ce pays, les croix sont accompagnées par les symboles des évangélistes à la croisée des bras comme on le voit à Faras (XI^e s.), par exemple (cf. K. Michalowski, *Faras. Wall painting in the National Museum in Warsaw*, Varsovie, 1974, p. 177, sq., fig. 19) et ailleurs.

64. Cf. P. van Moorsel, *Der Kontext der Wandmalereien von Abdallah Nirqui*, in *Acta Orientalis neerlandica*, Leiden, 1971, p. 22 sq.

65. Dans ce cas, quatre anges sont agglutinés au croisement des bras de la croix et l'image est le plus souvent suivie par celle du Jugement dernier. Cf. Velmans, *L'image de la Déisis...* II^e partie, p. 151, sq. fig. 34.

66. Cf. Jerphanion, *op. cit.*, pl. 97, 1; 105, 4; 126, 2.

67. Cf. Migne, *P.G.*, t. CXL, col. 437.

68. Cf. G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris, 1945, p. 80.

69. Cf. N.B. Drandakis, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσσημνης*, Athènes, 1964, pl. 63, 2.

70. Cf. Miljković-Peppek, *op. cit.*, fig. 51 sur p. 184-185.

71. Cf. N.K. Moutsopoulos - G. Dimitrakakis, *Γεράκι*, Salonique, 1981, pl. 168.

72. Cf. H. Grigoriadou Cabagnols, *affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au 12^e s.*, in *Actes du 1^{er} Congrès International d'Etudes Chypriotes*, Nicosie, 1972, p. 37-41.

73. Cf. V.N. Lazarev, *Freski Staroi Ladogi*, Moscou, 1960, fig. 17; V.K. Mjacojedov et N. Sičev, *Freski Spasa Neredici*, Léningrad, 1915, pl. III-VIII.

74. Cf. Y. Tolstoj et N. Kondakov, *Russija drevnosti v pamjatnikah iskusstva*, vip. VI, Saint-Petersbourg, p. 178. Sur Spas Mirožski, voir V.N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 227.

75. Cf. Jerphanion, *op. cit.*, pl. 194, 4; II, p. 100-104; Velmans, *L'image de la Déisis...* II^e partie, p. 157-158, fig. 41.

76. Cf. Talbot Rice, *op. cit.*, fig. 70.

77. Cf. Velmans, *L'image de la Déisis...* I, p. 89, sq.

78. Cf. V.N. Lazarev, *Freski Staroi Ladogi*, Moscou, 1960, p. 20-21.

79. Cf. Miljković-Peppek, *op. cit.*, p. 173, dessin 31-a.

80. V. Lazarev rejette catégoriquement les thèses de G.H. Hamilton (*The Art and Architecture of Russia*, Baltimore, 1954, p. 54, 57), Ch. Diehl (*Manuel d'art byzantin*, II, p. 75-80) et O. Demus (*The Mosaics of Norman Sicily*, p. 425), selon lesquelles les peintures des églises d'Arkaži, de Neredica et Spas Mirožski sont attribuées à des artistes grecs (cf. *Freski Staroi Ladogi...*, p. 69; *id.*, *Old Russian Murals and Mosaics*, Londres, 1966, p. 250).

81. Cf. Mjacojedov et Sičev, *op. cit.*, p. 16, 17.

82. Cf. Lazarev, *op. cit.*, p. 20-21.

83. Cf. Grigoriadou Cabagnols, *op. cit.*, p. 38.

84. Cf. Mouriki, *op. cit.*, *passim*.

85. H. Grigoriadou Cabagnols (*op. cit.*, p. 38) situe ce décor vers 1200; Doula Mouriki (*op. cit.*, p. 138) le date de la deuxième moitié du XIII^e siècle; lors d'une visite du monument, Manolis Chatzidakis s'est prononcé pour le deuxième quart du XIII^e siècle.

86. Cf. Leroy, *Esna*, fig. 3, p. 8.

87. Cf. Thierry, *Ayvali Köy...* fig. 3, p. 6.

88. Cf. Thierry, *Ayvali Köy...* fig. 19.3; La plupart des dernières images citées sont réunies chez Velmans, *La koinè...* fig. 11-13, 20.

89. Je remercie Mme S. Manukjan, de m'avoir communiqué ce document.

90. Voir de nombreux exemples chez J. Clédat, *Les Monuments et la nécropole de Baouti*, Le Caire 1904; J.-E. Quibell, *Excavations et Saqqara*, Le Caire, 1909.

91. Voici quelques ouvrages de références: O. Demus, *op. cit.*, E. Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo*, in *The Art Bulletin*, mars, 1949, p. 269-292; *id.* *I Mosaici di Monreale*, Palerme, 1960.

92. Cf. Demus, *op. cit.*, pl. 1; Kitzinger, *Monreale...*, pl. 52.

93. Cf. O. Demus, *op. cit.*, pl. 61-64, Kitzinger, *Monreale*, pl. 53.

94. Cf. Demus, *op. cit.*, p. 222-221.

95. Cf. Kitzinger, *Monreale...*, p. 28-30.

96. Cf. A.A. Vasiliev, *Histoire de l'empire byzantin*, Paris, 1932, t. I, p. 348; G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1942, vol. II, 2^e partie, p. 457; K. Weitzmann, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, in *D.O.P.*, n° 20, 1966, p. 51, 74, 75.

97. Cf. Papagéorgiou, *op. cit.*, p. 3-4.

98. Sur les rapports de ces régions avec d'autres pays de la périphérie orientale du monde byzantin comme la Géorgie, l'Arménie ou l'Egypte, voir Velmans, *La koinè grecque...* *passim*.

Note rectificative

Dans notre article sur la Déisis dans la coupole, *Cah. Arch. 31* s'est glissée une erreur à la page 154, fig. 36. Le personnage qui figure au milieu des apôtres dans la miniature du Jugement dernier de l'Evangile arménien de la P.L. de Boston N° 1327 (et non 1227) n'est pas le Christ mais saint Grégoire l'Illuminateur (cf. S. Der Nersessian, « An Armenian Gospel of the fifteenth century », in *Etudes byzantines et arméniennes*, Louvain, 1973, p. 688-691). Dans le manuscrit illustré en 1311 (p. 154, fig. 36), le personnage qui prie auprès des sarcophages pourrait être le peintre, car une formule analogue existe dans d'autres miniatures. Cela ne change rien au sens de l'ensemble de l'image.

T.V.

Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona (Magne du Péloponnèse)

par N.B. DRANDAKIS

L'église à nef unique voûtée des Saints-Théodores¹ se trouve au nord-ouest du petit village de Kaphiona, dans le Magne, en Laconie. Elle est située du côté de la mer, au milieu d'une agglomération en ruine et sur une faible éminence distante d'environ un quart d'heure de marche du village. Ses dimensions intérieures sont de 9,67 m × 2,64 m. L'église a été récemment restaurée, y compris les tuiles du toit, par les soins du Service archéologique grec. Cet édifice a été bâti à l'aide de gros moellons liés avec du mortier. L'abside en redan, semi-circulaire² est percée d'une petite fenêtre. En haut du mur ouest, il existe une autre petite fenêtre allongée en forme de quadrilatère. La porte s'ouvre dans le mur sud qui a une épaisseur de 0,94 m. Son arc en pierre calcaire est légèrement outrepassé³ et il est surmonté d'un autre arc de matériau analogue, à direction oblique, et d'une rangée de briques minces. On suppose que deux arcs doubleaux formés de pierres poreuses et reposant sur des corbeaux soutiennent le toit. Mais leurs voussoirs touchent simplement la voûte en berceau sans y pénétrer en profondeur. Le *templum* de marbre qui porte une inscription est l'œuvre du sculpteur sur marbre Nikitas (après 1075)⁴. Il doit s'agir d'un réemploi, comme on peut l'inférer de la date de l'inscription de l'église⁵ et comme le suggère sans doute le nom d'un certain Michel, gravé sur un petit pilier, et qui était peut-être un restaurateur de l'époque. Sur le sol du *naos*, recouvert d'une sorte de mosaïque composée de briques pilées et de petits galets espacés, une ouverture est située devant le *templum*; ses dimensions sont de 0,60 m × 0,45 m et attestent l'existence sous l'église d'une crypte ou d'une citerne. Il semble que l'autel était dégagé de tous les côtés, formé d'une dalle quasi rectangulaire reposant sur une base en forme de colonne et non travaillée.

1. INSCRIPTIONS DES FONDATEURS

L'église a été décorée de peintures murales à deux reprises, du moins en partie. Ces fresques ne sont pas encore nettoyées. De la couche du décor primitif, on distingue seulement un frag-

ment sur l'extrémité inférieure sud de l'arc doubleau est et qui a été martelé pour permettre à la couche de mortier plus récente d'adhérer. Il représente un vêtement de couleur rose-brique.

Sur le cul-de-four de l'abside, à droite et à gauche du buste de saint Théodore orant⁶, il existe des inscriptions dédicatoires. Lorsqu'en 1958 j'ai pénétré pour la première fois dans l'église, j'ai tout juste eu le temps de photographier l'inscription nord (fig. 1), prête à tomber et peinte sur une couche très mince et décollée de crépi. Quelques instants plus tard, le mortier s'est effondré et l'inscription comportant 8 vers s'est décomposée. On peut la transcrire et la traduire ainsi :

+ 'Ανιστορίνθη τ[δ] παρὸν ἱστορίσμα τῶν
ἀγίων -
μεγάλων μ(α)ρ(ύ)ρων θεωδῶρων ἐπὶ τῆς βασι-
λείας τῶν εὐ -
σεβε[στ]ῶν βασιλέω(ν) Μιχ(α)ήλ κ(α)ι
Θεωδῶρας τῶν Παλε[ο]-
λόγω(ν) καὶ ἡγεμονέβοντος τοῦ περιποθίτου αὐ-
ταδέ(λφου) αὐ[τῶν]
ἐν τῇ χώρᾳ τῆς Πολλυπονίσου Κωνσταντίνου τοῦ
σεβασ[τ]ο[υ] -
κράτ(ορος) τοῦ Παλεωλόγου δι' ἐξ[έ]δ[ε]ου οὐ δέ
καὶ κόπου τοῦ θεωφιλεστά[του]
Γεωργίου ἀρχιερέος τοῦ Βεληγοστί(ς) σὺν τῷ
εὐ(γενεστάτῳ) συγκέλλω...

Suivent ces quelques lettres :

... [B?] ΛΑΣΤΟΤΟΔΙΑΝΩ ... - ... Τ.ΚΑΑ ...

* + A été repeint le présent décor pictural (de l'église) des grands saints et martyrs Théodores sous le règne des très pieux rois Michel et Théodore Paléologues et lorsqu'était souverain au pays du Péloponnèse leur frère très aimé Constantin Sévastocrator Paléologue grâce aux dépenses et aux soins de l'évêque très aimé de Dieu, Georges de Vélégosti, ainsi que de...

Lorsque la couche sur laquelle se trouvait cette inscription fut tombée, elle laissa apparaître à la même place une autre inscription de 6 vers, à demi effacée, de dimensions 0,70 × 0,34 m. Celle-ci est située sur la même couche que le buste de

Saint Théodore et d'après les lettres que l'on peut déchiffrer il semble que la seconde inscription (tombée) soit une transcription de la première⁷.

- 1+ ... [ΙΣΤ]ΟΡΙ[ΙΣ]ΜΑ
2. ... ΣΤΩΝΕΥ [Σ] ΕΒ[ΕΣΤΑΤ]ΩΝ
3. ... [ΗΓΕΜΟΝΕΒ]ΟΝΤΟΣ
4. ΤΗΣ[ΠΟΛΙΠΟ]ΝΙΣΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤ[ΙΝΟΥ] ΣΕ[ΒΑ]ΣΤΟΚ[ΡΑΤ]Ι(ΟΡΟΣ)...
5. ΤΟΥ... [ΓΕΩΡΓΙΟΥ] ΑΡΧΗΕΡΕΟΣ...
6. ...

- 1.+ ... [ιστ]ορ[ισ]μα
2. ... των εβ[εστατ]ων
3. ... [ηγεμονεβ]οντος
4. της [Πολιπο]νίσου Κωσταντ[ινου] σεβ[αστοκ]ρατ[ι](ορος)
5. του... [Γεωργίου] αρχιερέος ...
6. ...

1. + ... décor pictural
2. ... des très pieux
3. ... lorsqu'était souverain
4. du Péloponnèse Constantin Sévastocrator
5. de ... Georges évêque ...
6. ...

A droite du buste du saint orant, sur la couche la plus récente, aussi mince, mais très adhérente, on lit une autre inscription de 6 vers⁸ (fig. 2). Comme en témoigne clairement son contenu, elle a trait à l'édification et à la première décoration



1. Inscription nord (postérieure) de l'abside.

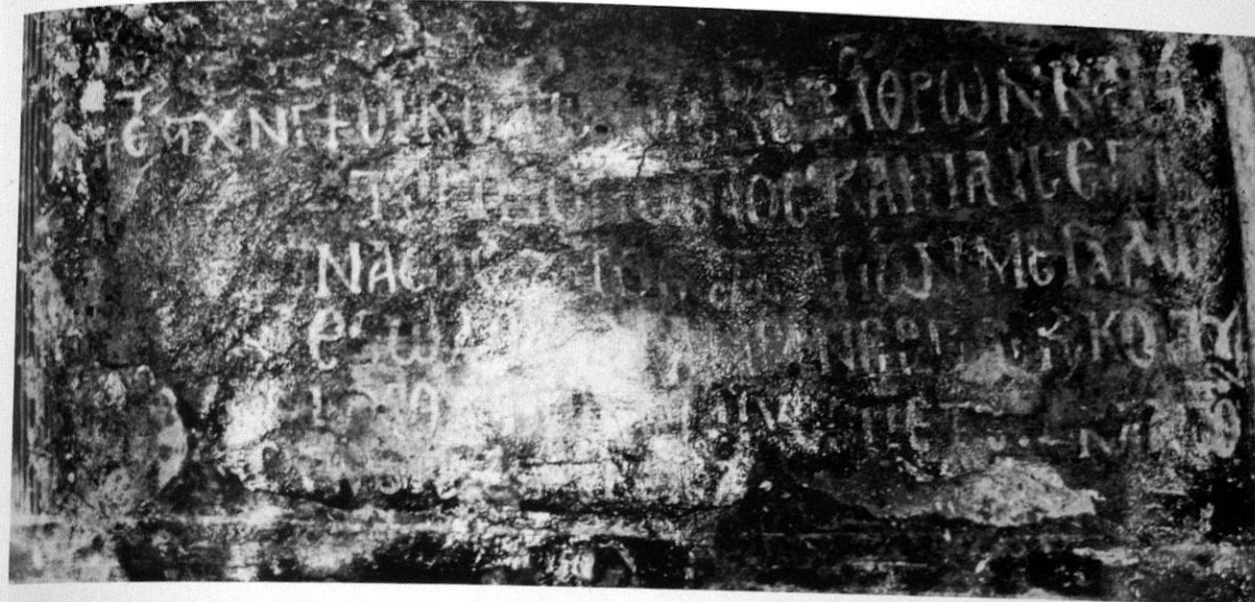
de l'église. Sans doute est-elle contemporaine de la même couche portant saint Théodore et reproduit-elle également une inscription antérieure qui existe en dessous à la même place. On peut transcrire ainsi cette inscription :

+ Έτ(ους) ΣΤΧΝΓ' + Οἰκοδομή(θη) ἐκ βα-
ράθρων καὶ εἰ στορίνθη ὁ θεῖος καὶ πάνσεπτος
ναὼς οὗτος τῶν ἁγίων μεγάλων (ν) [Μαρτύ]ρων (?)
Θεωδό[ρ]ων διὰ σηνεργίας κ(αὶ) κόπου
[καὶ?] μόχθ[ου] [πολλοῦ?] Μιχ(αήλ) υἱὸς Πέτ[ρου]
...[ἄμ]α συμβίου κ(αὶ) τέκνοις αὐ[τῶν]⁹.

+ En l'an, ΣΤΧΝΓ' + a été édifée depuis les fon-
dations et décorée de peintures cette divine et très
vénérable église des grands saints et martyrs
Théodores avec la collaboration et les soins et le
labeur de Michel fils de Pierre... ainsi que de sa
femme et de ses enfants.

Les lettres de cette inscription sont semblables, mais un peu moins fines, à celles de l'autre qui fut détruite. L'an ΣΤΧΝΓ' (6653) à partir de la fondation du monde correspond à l'an 1144/1145 à partir de la naissance du Christ.

L'inscription nord plus récente qui recouvrait et reproduit la première inscription située à la même place évoque elle aussi le décor peint de l'église. Il s'agit des peintures murales qui, dans leur majeure partie, sont aujourd'hui visibles et datent presque toutes de la même époque. Si l'on tient compte du fait qu'à l'extrémité sud de l'intrados de l'arc doubleau oriental une autre couche plus ancienne apparaît et que, sur les inscriptions



2. Inscription sud (postérieure) de l'abside.

nord, il est fait mention du premier couple impérial de la maison des Paléologues, il devient évident que le verbe ἀνιστορίνθη conserve ici son sens originel « a été repeint » et que cette nouvelle décoration a été effectuée à l'époque de Michel VIII (1261-1282), Théodora étant décédée plus tard¹⁰.

Le sévastocrator Constantin, lequel est mentionné sur l'inscription nord comme souverain du Péloponnèse, fut envoyé de Constantinople en Morée, en 1263, à la tête du corps expéditionnaire contre les Francs¹¹. Il revint, semble-t-il, dans la capitale l'année suivante¹². Des documents vénitiens attestent, selon le professeur D. Zakythinos, la présence de ce prince dans le Péloponnèse en 1270¹³. Il n'est pas interdit de supposer que Constantin se soit rendu de nouveau en Morée quelque temps plus tard¹⁴. Le sévastocrator mourut en 1271 (à Constantinople ?), après être devenu moine sous le nom de Kallinikos¹⁵. Il est donc vraisemblable que les peintures murales de l'église de Kaphiona ont été refaites entre 1263 et 1270¹⁶.

Nous ignorons les conditions sous lesquelles Georges, évêque de Véligosti¹⁷, bourgade d'Arcadie, et d'autres dignitaires, ont affecté des fonds à la nouvelle décoration de l'église des Saints-Théodores. Un certain Georges, évêque de Véligosti est mentionné dans une note du copiste d'un manuscrit grec de Munich¹⁸. Mais il est difficile d'affirmer qu'il s'agit ici de la même personne. L'inscription sud du cul-de-four de l'abside concerne l'édification de l'église vers 1144/45 et sa décoration primitive.

2. PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE

Sur le cul-de-four de l'abside, comme nous le mentionnons plus haut, se trouve un buste de *saint Théodore* orant, conformément à une tradition locale du Magne¹⁹. Le mur semi-circulaire porte la représentation du *Mélismos* avec les archanges *Uriel*²⁰ et *Raphaël* ainsi que les prélats co-officiants *Jean Chrysostome*²¹ et *Grégoire le Théologien*²². Sur le tambour se trouve la *Sainte Face* (*Mandylion*)²³ dont l'étoffe est attachée par les extrémités. En dessous, de chaque côté, se



3. Saint Théodore stratilate, détail.



4. L'archange Uriel et le Christ du Mélismos, détail.



5. L'archange Raphaël du Mélismos, détail.



6. Saint Jean Chrysostome, détail des prélats co-officiants.



7. Saint Nicolas, détail.

trouvent les médaillons de *Joachim et Anne*²⁴, et encore plus bas on voit la représentation de l'Annonciation²⁵. Sur le mur sud du sanctuaire, *saint Nicolas* est représenté de face, opposé à *saint Jean le Miséricordieux* à demi effacé, et la voûte est occupée par l'Ascension. Sur le côté sud du toit semi-cylindrique du naos, entre les arcs doubleaux, la *Présentation de Jésus au Temple* (*Hypapanté*) et la *Présentation de la Vierge*, et plus loin les *Rameaux* et la *Descente aux Limbes*. Sur le mur ouest, on distingue des traces de la *Crucifixion*. Sur le côté nord de la voûte, en face de l'*Hypapanté* et de la *Présentation de la Vierge au Temple* ne se trouvait probablement que la *Nativité*, et plus à l'ouest la *Pentecôte*. Sur l'intrados de l'arc doubleau est, on voit *Moïse* et *Elie*, et sur la clef de voûte le *Chrisme*. Plus bas, on voit *saint Georges*, la *Mise en Croix*, les *saints Nikitas* et *Sozon* – très populaires au Magne – et la *Transfiguration*. Sur le mur nord, *saint Théodore Stratilate* à cheval, *sainte Kyriaki*, la *Synaxe des Archanges* (*Michel et Gabriel*) entre les deux arcs

doubleaux, et plus loin *saint Démètre*, *sainte Parascève*, *saint Jean le Kalyvite*²⁶ et la *Dormition de la Vierge*.

Les dimensions monumentales de certaines représentations – comme celles de la *Nativité*, de la *Synaxe des Archanges* et de la *Pentecôte* – sont disproportionnées par rapport aux surfaces de la petite église. Et l'ordre selon lequel les scènes ont été disposées n'est pas conforme à la règle. Ainsi la *Présentation de la Vierge au Temple* s'intercale entre l'*Hypapanté* et les *Rameaux*. On peut avancer comme seule justification à cette disposition qu'il s'agit, dans chacune de ces scènes, de la réception d'un saint personnage dans un sanctuaire ou dans une ville. L'emplacement de la *Transfiguration*, sous la *Descente aux Limbes*, est contraire à la règle, car il ne tient pas compte de la succession chronologique des événements. On peut à nouveau avancer ici, à titre justificatif, que la *Résurrection* se fonde sur la nature divine du Christ, laquelle a été révélée au cours de la *Transfiguration*²⁷.

Quant à l'échelle de certaines compositions qui s'avère incompatible avec la surface qu'elles décorent, il faut également remarquer qu'on peut faire la même constatation dans d'autres petites églises du Magne datant du XIII^e siècle, comme à Saint-Pierre de Gardénitsa (début du siècle)²⁸, aux Saints-Anargyres de Kipoula (1265)²⁹ et à Saint-Nikitas de Karava³⁰.

3. ANALYSE DES REPRÉSENTATIONS

Le visage du saint guerrier en buste de l'abside est modelé à l'aide d'un ton brun et le traitement des rides (fig. 3) rappelle la tête de saint Cha-



8. *Les Rameaux*, peinture murale.



9. *Détail des Rameaux et de la Descente aux Limbes.*

riton le Confesseur du monastère de Saint-Jean-le-Théologien à Patmos³¹. Le regard, notamment, et l'expression du saint de Kaphiona aux cheveux crépus, dégagent une vie intense. Il lève ses mains écartées pour prier et prend ainsi sous sa protection l'ensemble des fidèles, il leur garantit son secours à la fois stratégique et surnaturel³². Un lys³³ décore la cuirasse du saint à hauteur de l'estomac.

Dans le *Mélismos*³⁴, le Christ est allongé dans un grand calice dont le large pied repose sur le sol. La sainte Table n'est pas représentée. Le Christ porte une barbe, ainsi que dans d'autres églises de Laconie³⁵. De son flanc jaillit du sang qui est recueilli dans le saint Calice placé à gauche³⁶. Ce détail, inhabituel à ma connaissance dans les représentations du *Mélismos*³⁷, est manifestement emprunté à des images de la Crucifixion. Je n'en connais comme autres exemples que ceux des églises Saint-Chrysostome à Géraki (vers 1300)³⁸ et Saint-Georges à Maléa³⁹.

Les archanges Uriel et Raphaël⁴⁰ (fig. 4, 5) se trouvent à côté de l'autel et portent des *rhypidia* ronds formés de rubans concentriques⁴¹. Le premier (fig. 4), avec son visage charnu, d'un ton ocre chaud, des joues d'un rouge vif à l'ombre verdâtre, porte un *himation* blanc avec un *chiton* rose tirant vers le brique. Les deux prélats co-officiants aux *phailonia* décorés de nombreuses croix sont élancés, à l'inverse des anges corpulents. Chrysostome est d'une noblesse remar-

quable (fig. 6). Sur le mur sud du sanctuaire, saint Nicolas (fig. 7) est maigre et linéaire, avec un *phailonion* monochrome. Sur le tambour, au-dessus de l'abside, Joachim et Anne sont représentés dans des médaillons et reliés à l'Incarnation. Celle-ci est symbolisée par le *Mandylion* et soulignée plus bas par l'*Annonciation*⁴². La partie la mieux préservée de l'*Ascension* comprend le demi-chœur nord et plus haut les anges qui tiennent la mandorle circulaire⁴³. Les apôtres trapus, se tenant à distance les uns des autres, ont une grande aisance. Ils rappellent, par ces signes distinctifs, l'*Ascension* de Sainte-Sophie d'Ohrid⁴⁴. Leurs dimensions ne sont pas proportionnées à celles des anges corpulents de la mandorle avec leurs visages charnus, leurs joues rouges, leurs grands yeux et leurs traits accusés. Dans la *Présentation de Jésus au Temple* (*Hypapanté*), on voit à gauche Siméon penché en avant, et en face de lui la Vierge qui, conformément au mode plus ancien du thème iconographique⁴⁵, lui remet l'Enfant. Le nouveau-né tourne la tête vers sa mère. Dans les peintures murales du Magne, la Vierge tient le Christ, comme c'est le cas aux Saints-Anargyres de Mina⁴⁶ (XIII^e siècle) et à Saint-Nicolas de Kitta⁴⁷ (environ 1300). La Vierge tient également l'Enfant sur la peinture

murale de Sopočani⁴⁸ (1265) où le jeune Christ au corps élancé tourne aussi la tête vers sa mère. Dans la *Présentation de la Vierge au Temple*, saint Zacharie se tient à gauche, derrière la porte fermée du *béma*⁴⁹. La jeune Vierge aux traits rustiques, au front bas et au nez proéminent, porte un foulard rouge avec une parure décorée de losanges où l'on peut déceler une influence occidentale⁵⁰, alors qu'au contraire Anne, qui incline la tête, a des traits nobles et évoque la belle Vierge de la *déisis* de Lathrinos à Naxos⁵¹.

L'âne blanc et gras des *Rameaux*⁵² s'avance vers la droite (fig. 8). Le Christ tourne la tête vers les deux disciples qui le suivent, comme à Mileševa⁵³, mais ici de façon plus marquée. Il est assis avec les jambes derrière le corps de l'animal et le dos tourné au spectateur, comme on le voyait déjà dans le codex VI.23 de la Laurentienne⁵⁴. En même temps, il bénit les Juifs⁵⁵ qui se tiennent devant lui. Le vieil apôtre au visage animé lui parle. Sa physionomie est semblable à celle d'André⁵⁶. A droite de l'animal, un enfant aux traits rustiques penché en avant tient des palmes. Dans la *Descente aux Limbes* (fig. 9) le Christ est encore plus penché qu'à Sopočani⁵⁷. Le visage robuste et arrondi est rendu par des tons ocres avec des ombres vertes et de larges lumières blanches. Les prophètes-rois surgissent d'un sarcophage d'un blanc bleuté construit selon la disposition intercalaire d'une assise en pierres et ils portent



10. *Détail de la Pentecôte.*



11. *Saint Nikitas, détail.*



12. Saint Théodore à cheval, détail.



13. Détail de la figure 9.



14. Autre détail de la figure 9.

des *kamélaukions*⁵⁸. Quant à Salomon, il a un visage gras et arrondi. Sous les pieds du Christ on distingue une figure à demi effacée.

Dans la *Pentecôte*, les apôtres sont assis sur un banc semi-circulaire dont le devant est formé de carreaux bleus foncés encadrés de larges bandes jaunes ornées de pierres (fig. 10). Sous l'arc du banc se tiennent deux personnages⁵⁹, l'un vêtu d'un *chiton* court lui arrivant jusqu'aux genoux, l'autre en vêtement royal⁶⁰ : ce sont les *Elamites*⁶¹. Les apôtres aux grands yeux et au regard plein de vie sont d'une beauté saisissante, et le ton miel de leur visage, ainsi que les coloris rouge-brun et bleu foncé de leurs vêtements contribuent à cette impression. Dans leur auréole, près de la bouche, figure une langue rouge ; il s'agit manifestement des langues de feu dont fait mention saint Luc dans les Actes des Apôtres (2 3).

A droite du portail apparaissent des traces de la *Mise en Croix*⁶². La représentation du Christ seul, près du portail, existe également à l'époque byzantine dans d'autres églises de Laconie, comme à Saint-Démètre de Krokéai⁶³ (1286). Pour l'image de saint Nikitas représenté de face (fig. 11), le fond est d'un blanc bleuté, soit d'une couleur différente des autres peintures murales de l'église. A droite, après une bande verticale, on distingue un fin revêtement de mortier. Il semble donc que le saint ait été repeint. Les parties nues sont rendues par des tons ocres, l'ombre par une couleur verte, les cheveux et la barbe par des ocres avec des ombres marron-cerise. Le peintre ne s'éloigne pas du style du reste du décor pictural de l'église. C'est à un autre artiste que l'on doit probablement le *Théodore Stratilate*⁶⁴ [Ο Στρατηλάτης] sur un cheval blanc (fig. 12) entre les jambes nues duquel apparaît un dragon⁶⁵ de couleur brun-café. Le saint est maigre et desséché, et d'une facture très différente de celle des anges, par exemple. Des lignes géométriques, des angles s'imbriquant les uns dans les autres dessinent le drapé du *chiton*. Un dessin géométrique dur définit la chlamyde déployée. Le saint lance son javelot de sa main droite et de l'autre serre des rênes ornées de perles. *Saint Sozon* est représenté de face, sans barbe. Il est aujourd'hui à moitié effacé. Il relève du style illustré par l'archange Uriel (fig. 4) ou par les archanges Gabriel et Michel, de la *Synaxe*⁶⁶. Sur la bande séparatrice, en haut de la scène, on peut voir une inscription en lettres blanches dont on déchiffre seulement les deux premiers mots « + φωτὸς Θεουργός. Les archanges en uniforme impérial portent

entre eux dans un médaillon le buste d'Emmanuel. Leur style est identique à celui des archanges du *Mélismos* et de l'*Ascension*⁶⁷.

*Sainte Paraskévi*⁶⁸, sous l'arc doubleau ouest, est représentée jusqu'aux genoux. *Saint Jean le Kalyvite* porte un manteau et un scapulaire (*analavos*). Il tient dans sa main droite la croix et dans l'autre l'Evangile. La présence de l'Evangile s'explique par les textes hagiographiques qui disent que l'ascète, devenu adulte, aurait été reconnu par sa mère lorsqu'il lui montra le petit Evangile brodé d'or qu'elle lui avait offert dans son enfance⁶⁹. Les chairs sont rendues dans un ton ocre chaud, les traits par une couleur cerise, l'ombre par du vert.

Dans la *Dormition de la Vierge*, on distingue le visage charnu du Christ au cou vigoureux.

Le long de la clef de voûte en berceau, entre les deux arcs doubleaux, une bande bleu foncé ornée de motifs en amande et de rinceaux épanouis rappelle un ornement de l'église des Saints-Théodores de Trypi⁷⁰. Un rinceau décore le front de l'arc doubleau est.

Au-dessus de la porte, on distingue, à demi effacée, une inscription de 4 vers en lettres noires sur fond ocre, d'une longueur d'un mètre, en trimètres iambiques. On peut déchiffrer les premiers mots et le 4^e vers iambique :

+ ΠΡΩΤΗ(C) ΠΥΛΗC... - ... + ΠΙCΤΕΙ
ΔΥCΩΠΩ ΕΚ ΖΕΟΥCΗC ΚΑΡΔΙΑC.
+ Πρὸ (?) τῆς Πύλης... - ... + πίCτει δυCωπῶ
ἐκ ζεούCης καρδίας.
+ Devant (?) la porte ... - ... + Inspiré par
ma foi je t'implore du fond de mon cœur.

4. OBSERVATIONS

Les visages de la plupart des saints de Kaphiona débordent de vigueur et l'on dirait qu'ils appartiennent au courant anti-classique que l'on rencontre précédemment sur les peintures murales de Sainte-Sophie d'Ohrid et qui réapparaît plus tard dans la chapelle de la Vierge au monastère de Saint-Jean-le-Théologien à Patmos⁷¹.

Les anges ont les épaules et le visage charnus⁷² d'une façon générale, les personnages aux grands yeux arrondis donnent l'impression d'avoir une vie intérieure intense ; assez souvent, les têtes sont volumineuses, les fronts bas, les joues saillantes, les cous trapus⁷³. Les saints Chrysostome et Nicolas ont des sourcils identiques à ceux d'Uriel et d'Eve⁷⁴, et tous deux

se distinguent par le même front haut et les mêmes croix sur l'*omophorion*. L'un des Juifs des Rameaux (fig. 13) rappelle le Moïse de Mileševa⁷⁵ et le saint Paul de Sopočani⁷⁶ par le mode d'éclairage et le dessin de la joue gauche, ainsi que le David de Mileševa⁷⁷ par le visage large, la courte barbe, le cou trapu. La bouche du Christ de la Descente aux Limbes⁷⁸ évoque les apôtres de la Dormition de la Vierge dans la même église de Serbie⁷⁹, et pour le rendu des pommettes, le saint Hilarion du réfectoire de Patmos⁸⁰. Mais à Kaphiona, le rendu est plus naturel, et, du reste, le Christ est représenté plus jeune.

Les quelques lignes larges et espacées des lumières sur le visage d'Eve évoquent Sopočani⁸¹. A Arilje⁸², les lumières sont plus nombreuses.

Les vêtements de Siméon, dans la Présentation de Jésus au Temple, sont traités comme s'ils étaient humides et collaient au ventre, et les plis de la peau du Christ du *Mélismos*, au niveau de l'estomac, sont rendus avec naturel. Plus étonnante est la façon « naturaliste » avec laquelle est rendu le pli de l'*omophorion* devant la poitrine⁸³ du personnage mince et élancé de saint Grégoire co-officiant. La représentation de saint Jean Chrysostome est également idéalisée (fig. 6). Les plis parallèles de l'extrémité de l'*himation*, sous les bras des archanges Uriel et Raphaël (fig. 4, 5) sont durs et raides comme s'ils avaient été repassés et amidonnés. Nous retrouvons un traitement semblable du drapé à l'ermitage de Saint-Néophyte à Chypre⁸⁴. Mais dans cette église⁸⁵, les plis sont rendus

par des lignes fines, tandis qu'ici ils montrent des traits d'ombre assez larges⁸⁶ et trahissent le souci d'un rendu plus naturel⁸⁷. En revanche, les plis très nombreux de la peau de mouton du prophète Elie rappellent l'évangéliste saint Mathieu du codex 12 (XIII^e siècle) du monastère Dionysiou du Mont Athos⁸⁸.

Ainsi, la remarque qu'a faite M. Chatzidakis à propos des peintures murales légèrement postérieures de Saint-Démètre à Mistra (1270-1285) s'applique également aux peintures murales de Kaphiona : on constate dans les deux cas la présence parallèle de différents modes picturaux⁸⁹. On peut relever la qualité supérieure du décor pictural de Kaphiona si l'on compare par exemple le Christ de la Descente aux Limbes (fig. 14) avec le Christ de la Communion des Apôtres à Manastir, en Macédoine yougoslave (1271)⁹⁰.

Les peintures murales de Kaphiona qui semblent suivre, pour la majorité d'entre elles la tradition de la capitale sont parmi les plus belles que le Magne nous ait conservées et annoncent – comme cela est devenu évident, je pense – le style dit « heavy ». Elles constituent, pour l'époque et la région où elles ont été conçues, les peintures les plus évoluées parmi toutes celles qui y sont conservées. Il est à noter que le *mandylion* attaché par des nœuds vient s'ajouter au premier exemple qu'on en connaissait jusqu'à ce jour, celui du monument prestigieux de Sopočani. Athènes, 1982.

N.B. DRANDAKIS

NOTES

1. Voir à ce sujet N.B. Drandakis, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης*, Athènes, 1964, p. 72, note 3 et p. 73; Thedora Iliopoulou Rogan, *Fresques de deux églises byzantines du Magne. A) Église des Saints-Théodores (Kaphiona). B) Église de Trissakia (Tsopaka)*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Paris, 1970 (texte photocopié); et de la même, « Sur une fresque de la période des Paléologues », *Byzantion*, xli, 1971, p. 109 et pl. 1. Dans le cadre d'une recherche sur les monuments byzantins en Laconie un bref rapport a été soumis au Ministère japonais de l'Éducation et publié par Yasushi Nagatsuka en 1978 en langue japonaise. Concernant l'église de Kaphiona voir les pages 13, 17, 39, fig. 29, 43 et le plan de la p. 77.
2. Parmi les églises byzantines du Magne, on trouve une abside en redan, caractéristique du premier millénaire, à l'église Saint-Zacharie de Lagia (« Sophia Kalopissi », *ΠΑΕ*, 1978, p. 140) et à Saints-Théodores ou Saint-Nikon (*ΠΑΕ*, 1979, p. 173 et note 1), et parmi les monuments paléo-chrétiens, à la basilique Saint-Pierre (V^e siècle) de Kyparissos (N.B. Drandakis, *ΠΑΕ*, 1958, p. 206 et pl. 160a).
3. Parmi les églises du Magne d'époque byzantine, on constate la présence d'un arc de décharge légèrement outrepassé au portail ouest de l'Épiscopi autour de 1200 (N.B. Drandakis, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης*, op. cit., p. 66 et pl. 52 a), aux Saints-Théodores « Stou Kalou » – peut-être du XI^e siècle (*ΠΑΕ*, 1977, p. 221-222), aux Saints-Anargyres de Mina, 2^e moitié du XIII^e siècle (op. cit., p. 226 et pl. 138a), à Sainte-Paraskévi de Dirou 1265-1275 (*ΠΑΕ*, 1979, p. 166), à la Mégalochari de Piondès peut-être du XIII^e siècle (*ΠΑΕ*, 1978, p. 140). Voir également un arc outrepassé à Saint-Philippe de Korogonianiika (op. cit., p. 136) et une abside à arc outrepassé à Saint-Georges de Piondès (op. cit., p. 138).
4. N.B. Drandakis, « Νικήτας Μαρμαράς », *Δωδώνη*, I, 1972, p. 32-54. Au sujet de Nikitas, voir, du même auteur, « Δύο βυζαντινὲς ἐνεπιγραφές πλάκες ἀγίας Τράπεζας σὲ ναοὺς τῆς Μεσσηνιακῆς Μάνης », tiré à part du tome *Μνήμη, Γεωργίου Ι. Κουρμούλη*, Athènes 1980, p. 1-3, du même, « Ἀγνωστὰ γλυπτά τῆς Μάνης ἀποδιδόμενα στὸ Μαρμαρὰ Νικήτα ἢ στὸ ἐργαστήρι του », *ΔΧΑΕ*, tome VIII, 1975-1976, p. 19-28.
5. Voir plus bas.
6. N.B. Drandakis, « Δεόμενοι Ἅγιοι ἐπὶ τοῦ τεταρτοσφαιρίου ἀψίδος εἰς ἐκκλησίαν τῆς Μέσα Μάνης », *ΑΑΑ*, tome IV, 1971, p. 236, fig. 3. Des bustes de saints orants sur le cul-de-four de l'abside sont un thème habituel dans les églises du Magne (voir op. cit.). Et pour d'autres exemples du Magne, voir dans *ΠΑΕ*, 1978, p. 141, 176 et, 1979 p. 194, 195, et dans l'article de N. Girolès, « Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ θεολόγου Γαρθρυτίσας Μέσα Μάνης », *Λακωνικαὶ Σπουδαί*, III, 1977, p. 43.
7. L'inscription ne subsiste pas en entier. Elle est effacée en de nombreux endroits. Et le problème se pose alors de savoir si l'espace était suffisant pour contenir la totalité de l'inscription qui est tombée et a été détruite. Peut-être la première inscription n'était-elle pas exacte et a-t-elle été réécrite.
8. Une partie de l'inscription a été publiée par N.B. Drandakis, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης*, op. cit., pl. 58b. Sur la partie inférieure on peut discerner sous l'enduit tombé de la deuxième couche le fond bleu foncé de la première inscription.
9. On pourrait lire KAA.O (πῶδι).
10. En 1303, Averk. Th. Papadopoulos, *Versuch einer Genealogie der Palaiologen 1259-1453*, Munich, 1938, p. 4.
11. D.A. Zakythinos, *Le Despotat grec de Morée*, I, Paris, 1932, p. 33 (*Variorum*, Londres, 1975 : *Histoire politique*, éd. revue et augmentée par Chryssa Maltézu); Antoine Bon, *La Morée franque*, Paris 1969, p. 129. Constantin, lors de sa venue dans le Péloponnèse, s'est d'abord efforcé de soumettre les redoutables populations du Taygète, en partie slaves, et de s'assurer leur alliance. Il y est parvenu facilement en distribuant des privilèges aux chefs locaux (D.A. Zakythinos, op. cit., p. 34). C'était par conséquent un personnage connu dans le Magne.
12. D.A. Zakythinos, *ibid.*, p. 39.
13. *Ibid.*, p. 43; Antoine Bon, op. cit., p. 133, note 1, dit qu'un de ces documents « fait allusion au sévastokrator à l'occasion d'un incident qui s'est passé en 1270 ».
14. D.A. Zakythinos, *ibid.*, concernant le retour de Constantin ajoute : « ce n'est là qu'une hypothèse peu fondée ».
15. Averk. Th. Papadopoulos, op. cit., p. 6.
16. Et peut-être même, plus précisément en 1263-1264. M^{me} Dora Iliopoulou-Rogan (*Byzantion*, xli, p. 109, note 1) date ces fresques de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle et le Prof. Doula Mouriki. (*Oi τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, Athènes, 1978, p. 62) de l'époque de Michel VIII (1261-1282).
17. Georges était sans doute évêque orthodoxe et peut-être titulaire. Pour l'évêché orthodoxe de Vélégosti voir D.A. Zakythinos, *Le Despotat grec de Morée*, II, Athènes 1953, p. 283-284 (*Variorum*, Londres, 1975, *Vie et institutions*, éd. revue et augmentée par Chryssa Maltézu). Pour un aperçu historique et géographique de Vélégosti, voir Antoine Bon, op. cit., p. 518-521.
18. D.A. Zakythinos, *ibid.*
19. Voir plus haut, note 6.
20. A été publié par Doula Mouriki, *ibid.* fig. 78.
21. Sur le rouleau de saint Jean Chrysostome le début de la prière du 2^e antienne de l'office de ce saint : « Κ(ύρι)ε ὁ θε(ός)ς ἡμῶν σῶσον τὸν λαόν σου » (P.N. Trembelas, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Athènes, 1935, p. 32).
22. Sur son rouleau, le début de la prière du 1^{er} antienne du même office : « Κ(ύρι)ε ὁ θε(ός)ς ἡμῶν οὐ τὸ κράτος ἀνεῖκαστον καὶ ἡ δόξα ἀκατάληπτος » (P.N. Trembelas, op. cit., p. 27-28). Au sujet de ces inscriptions, voir G. Babić-Chr. Walter, « The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration », *REB*, 34, 1976, p. 271-8. Dans le Magne d'esprit conservateur environ jusqu'en 1300, on rencontre le plus souvent le type des prélats représentés de face, mais dans les monuments d'un art plus évolué, on représente le *Mélismos* (voir Maria Panayotidi, *ΠΑΕ*, 1979, p. 174).
23. Pour d'autres exemples de représentation picturale de la Sainte Face (*Mandylion*) sur le tambour-est d'églises du Magne, voir *ΠΑΕ*, 1979, p. 191.
24. A la même place, des médaillons de Joachim et Anne encadrent le buste du Christ-Emmanuel dans l'église Saint-Nicolas-chez-Maroulaina à Kastania, dans le Magne de Messénie (M. Panayotidi, *ΠΑΕ*, 1980, sous presse). La signification est la même (voir du même auteur, op. cit.).
25. En ce qui concerne la représentation de l'Annonciation des deux côtés de la Sainte Face sur le front de l'abside et sa signification, voir Sophia Kalopissi, *ΠΑΕ*, 1979, p. 190-191.

26. A été publié par N.B. Drandakis, *Βυζαντινὰι τοιχογραφίαι τῆς Μέσας Μάνης*, op. cit., pl. 57.

27. Dans le 2^e tropaire de l'office des vêpres du 6 août, fête de la Transfiguration, il est dit que le Christ «μετεμορφώθη... δεῖξαι βουλομένου τῆς Ἀναστάσεως τὴν λαμπρότητα» («Μηναιὸν Ἀγούστου», *Ἀποστολικὴ Διακονία*, Athènes, 1973, p. 37). Dans le Doxastikon (*ibid*), on évoque la prophétie de la Résurrection. Et plus bas (op. cit. p. 40), il est dit que le Christ a été transfiguré «δείξας τοῖς Μαθηταῖς τὴν δυναστείαν του». Et d'ailleurs (op. cit. p. 39): «τὴν τῶν βροτῶν ἐναλλαγὴν τὴν μετὰ δόξης σου Σωτήρ, ἐν τῇ δευτέρᾳ καὶ φρικτῇ τῆς σῆς ἐλευσεως δεικνύς, ἐπὶ τοῦ ὄρους Θαβώρ μετεμορφώθης». Dans le 4^e tropaire chanté sur le mode plagal B' de l'office des vêpres du samedi, il est dit: «τρίτημος ἀνέστης ὡς θεός μετὰ δόξης» («παρακλητική, ἡτοι Ἐκτόνχος ἡ μεγάλη», *Ἀποστολικὴ Διακονία*, Athènes, 1976, p. 251.)

28. Voir N.B. Drandakis, «Ὁ ναός τοῦ Ἀγίου Πέτρου Γαρδενίτσας», (sous presse).

29. Du même, «Οἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἀγίων Ἀναγύρων τῆς Κηπούλας (1265)», *AE*, 1980, p. 102.

30. N. Guiolés, *ΠΑΕ*, 1981, sous presse.

31. A.K. Orlandos, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰι τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου*, Athènes 1970, pl. 14 et pl. noir et blanc 63.

32. Parmi les fresques de l'église qui subsistent, l'autre saint Théodore (le Tiron) ne figure pas. Il est probable que cette représentation se trouvait sur le mur sud entre saint Nicolas et l'arc-doubleau oriental à la place où l'enduit est entièrement tombé. Pour l'iconographie des saints Théodores, voir la bibliographie chez M. Panayotidi, *ΠΑΕ*, 1979, p. 168, note 2; Théano Chatzidakis-Bachara, «Questions sur la chronologie des peintures murales de Hosios-Loukas (les chapelles occidentales)», *Actes du XV^e Congrès International d'Etudes Byzantines, II, Art et Archéologie Communications*, I, Athènes, 1981, p. 146-148.

33. Il manque, dans la partie inférieure, la bande horizontale aux extrémités de laquelle poussent les deux feuilles latérales, trait caractéristique de la fleur de lys française au cours du XIII^e siècle. Voir A. Xyngopoulos «Φραγκικά κρινάνθεμα εἰς τὸ Γεράκι καὶ τὸν Μυστράν» (extrait des *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*), Athènes, 1953, p. 2. La fleur de lys est un thème habituel dans la décoration byzantine. Un exemple en est constitué par la décoration du vêtement impérial dans le manuscrit de la Bibl. nat. de Paris, Coislin 79 (Ioannis Spatharakis, *Corpus of dated illuminated Greek manuscripts to the year 1453*, II, Leiden, 1981, fig. 173, épître du cod. 528 (de 1160) de la Lambeth. Palace Libr. (Du même, op. cit. fig. 294), etc.

34. Pour la représentation, voir D. Iliopoulou-Rogan, «Sur une fresque de la période des Paléologues», *Byzantion*, xli, 1971, p. 109-121 et fig. x.

35. Saint-Pantéléimon à Vélania d'Epidaure-Limiras, Saint-André à Néapolis Voion, Saint-Jean-Chrysostome à Géraki, Saint-Georges à Maléa et Saint-Georges à Molaoi.

36. Voir Yasushi Nagatsuka, op. cit., fig. 29.

37. Pour la bibliographie ayant trait à ce thème du *Melismos*, voir M. Panayotidi, *ΠΑΕ*, 1979, p. 174, note 1.

38. Voir N.K. Moutsopoulos et G. Dimitrakallis, *Γεράκι, οἱ ἐκκλησίαι τοῦ οἰκισμού*, Salonique, 1981, p. 224, fig. en coul. 4.

39. Les fresques de cette église sont inédites.

40. Pour la bibliographie concernant les deux archanges, voir Doula Mouriki, «Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ

τρούλλου τοῦ Ἀγίου Ἱεροθέου κοντὰ στὰ Μέγαρα», *ΑΑΑ*, xi, 1979, p. 124, note 11. Le nom de l'archange Raphaël est nettement inscrit sur la peinture murale de Kaphiona.

41. Les *rhpidia* rappellent les médaillons décoratifs de la Descente de Croix de Mileševa, (Sv. Radojčić, *Mileševa*, Belgrade, 1963, pl. xx).

42. Voir plus haut note 25.

43. On rencontre également une mandorle circulaire dans d'autres églises du Magne, comme Saint-Philippe de Korogonionika (X^e siècle, *ΠΑΕ*, 1978, p. 136) tout comme la mandorle de l'Ascension à Sainte-Sophie de Trébizonde, D.T. Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edimbourg, 1968, p. 105, fig. 70 (dessin).

44. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, fig. 183.

45. A. Xyngopoulos, *Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης*, Salonique, 1953, p. 15. Voir également Klaus Wessel, «Darstellung Christi im Tempel», *RBK*, I, col. 1135.

46. N.B. Drandakis, «Ἐρευνᾶν εἰς τὴν Μάνην», *ΠΑΕ*, 1977, p. 225.

47. N.B. Drandakis, S. Kalopissi, M. Panayotidi, «Ἐρευνᾶ στὴ Μάνην», *ΠΑΕ*, 1979, p. 186, note 4.

48. Vojislav Djurič, *Sopočani*, Belgrade, 1963, dessin p. 130 et pl. xii.

49. Derrière la porte fermée du *bēma* est représenté le prêtre, surtout avant l'époque des Paléologues, Doula Mouriki, «Περὶ βυζαντινοῦ κύκλου τοῦ βίου τῆς Παναγίας εἰς φορητὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ ὄρους Σινᾶ», *AE*, 1970, p. 133.

50. Pour d'autres exemples en Laconie, voir *ΠΑΕ*, 1979, p. 191.

51. M. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce», *l'Art byzantin du XIII^e siècle, Symposium de Sopočani*, 1965, Belgrade 1967, fig. 19.

52. Au sujet des Rameaux, voir E. Lucchesi Palli, «Einzug in Jerusalem», *RbK*, I, col. 22-30.

53. Sv. Radojčić, *Mileševa*, op. cit., pl. xiv.

54. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, II, réed. Paris, 1960, fig. 266. Pareillement assis sur une bête, le Christ tourne également la tête vers ses disciples dans la mosaïque des Saints-Apôtres à Salonique, A. Xyngopoulos, op. cit., p. 24 et pl. 22.

55. A Mileševa les hébreux sont nombreux.

56. Pierre est représenté à plusieurs reprises. Voir E. Lucchesi Palli, op. cit., col. 24.

57. Vojislav Djurič, op. cit., pl. xix.

58. Ils portent également des *kamelaukions* à Sopočani.

59. Ils forment peut-être un condensé représentatif de deux groupes qui étaient déjà représentés dans le manuscrit de Paris, gr. 510 (A. Grabar, «Le schéma iconographique de la Pentecôte», *l'Art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, II, Paris 1968, p. 616, et, III, pl. 157a).

60. On voit également deux personnages, celui de droite en habit royal, mais celui de gauche en long *chiton* et *himation*, sur la Pentecôte du cod. 61 (XI^e siècle) du monastère de Dionysios, *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἀγίου Ὁρους* (op. cit.), Athènes 1973, fig. 108.

61. Le nom est tiré des Actes des Apôtres, edit. Eb.

Nestle, *Novum Testamentum Graece*, Londres, 1975, 2, 9, Πάρθοι καὶ Μῆδοι καὶ Ἑλαμίται, *Parthes, Mèdes et Elamites*. Les Elamites, deux personnages masculins, l'un avec une barbe très courte et l'autre imberbe figurent à Saint-Marc de Venise parmi d'autres couples de personnages qui représentent à eux tous l'ensemble des nations (S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo, 1944, pl. vii).

62. Au sujet de l'iconographie de la Mise en Croix, voir également N.B. Drandakis, «Ὁ εἰς Ἀπτόν Πεθόντης ναῖσκος τοῦ Ἀγίου Γεωργίου», *Κρητ. χρον.*, I A', 1957, p. 117-122.

63. La peinture murale n'a pas fait l'objet d'une publication. Pour l'inscription du fondateur de l'église, voir N.B. Drandakis, «Χριστιανικὰ ἐπιγραφαὶ Λακωνικῆς», *AE*, 1967, p. 137-138.

64. Le saint évoque par son visage le saint Jacques de l'église des Taxiarches à Hermioni (A.Δ., 22, 1967, *Chron.*, BI, pl. 29 d, vers le milieu du XIII^e s., op. cit., p. 23).

65. Selon M. et Mme Sotiriou, saint Théodore tue déjà un dragon sur une icône du VII^e siècle du Sinai, G. et M. Sotiriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ II*, Athènes, 1958, p. 44-45, et I, Athènes, 1956, fig. 30. Manuel Philès, au cours de l'époque byzantine tardive, a écrit un épigramme sur le meurtre du dragon par saint Théodore, *Manuelis Philae carmina*, ed. E. Miller, Paris, 1857, p. 294, n° xxxvii.

66. Au sujet de l'iconographie de la Synaxe des Archanges, voir A. Grabar, *l'Iconoclisme byzantin*, Paris 1957, p. 252-253. Sur la représentation de la Synaxe de Kaphion figure le couple principal des archanges, «ἡ διὰς ἡ πρωτεύουσα τῶν Ἀρχαγγέλων διακοσμήσεως», *Παρακλητικὴ ἡτοι Ὁχώηχος ἡ μεγάλη*, p. 359 (τῇ Δευτέρᾳ πρωί, ἡχος πλ. δ' ᾠδὴ δ', tropaire α').

67. Voir plus haut.

68. D'après la forme du visage, la sainte évoque un peu l'archange Michel d'Arilje: Sreten Petković, *Arilje*, Belgrade, 1965, pl. 12. La sainte est représentée de manière plus graphique.

69. Sophronios Eustratiados, Pr. Léontopoléos «Αγιολόγιον τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας», *Ἀποστολικὴ Διακονία*, p. 233.

70. N.B. Drandakis, «Ὁ ναός τῶν Ἀγίων Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης», *ΕΕΒΕ*, KE', 1955, p. 84, fig. 27 c et fig. 12.

71. A.K. Orlandos, «Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰι τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου», op. cit., notamment pl. 11, 12a, 10, 7, 2, 3. Orlandos date les peintures murales de 1185-1190 (of. p. 267-268).

72. Le saint Pierre (ou saint André) des Rameaux a des épaules semblables aux épaules d'Uriel, dont le cou est trapu.

73. Uriel, Eve, les Juifs. Le Christ de la *Descente aux Limbes*, Eve et Uriel ont un cou trapu.

74. Et la bouche d'Eve, d'Uriel et de Gabriel est rendue de la même façon.

75. Sv. Radojčić, *Mileševa*, Belgrade, 1963, pl. xxx.

76. Vojislav J. Djurič, *Sopočani*, Belgrade, 1963, pl. L.

77. Sv. Radojčić, op. cit., pl. xxv.

78. Le saint Théodore orant de l'abside et saint Jean Chrysostome ont une bouche identique.

79. Vojislav J. Djurič, op. cit., pl. xxxiv-xxxvi.

80. A.K. Orlandos, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ βυζαντινὰι τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου*, op. cit., pl. 13.

81. Vojislav J. Djurič, op. cit., pl. xxii, xxxv, xxxvi.

82. Sreten Pekrovič, *Arilje*, op. cit., pl. 27.

83. Pour un pli identique à celui de l'*omophorion* devant le cou, voir dans le cod. 61 du monastère de Dionysios (XI^e siècle), *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἀγίου Ὁρους*, op. cit., I, Athènes, 1973, fig. 114. Mais dans ce cas, l'*omophorion* paraît dur.

84. Cyril Mango and Ernest J.W. Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos and its wall Paintings», *Dumbarton Oaks papers*, 20, 1966, fig. 70, 71.

85. Voir op. cit., fig. 38.

86. Les plis sont marqués de larges traits dans le cod. 86 du monastère du Pantocrator au mont Athos (1227), I. Spatharakis, *Corpus of dated illuminated greek manuscripts...*, op. cit., fig. 329.

87. Cf. les plis de la courte tunique sans manches sur la représentation du martyr de saint Jacques du Maestro di S. Giacomo: L. Coletti, *I. Primitivi, I. Padani*, III, Novare, 1947, pl. 84. Voir également la pl. 90 d'Avanzo (Altichiero?): enterrement de sainte Lucie.

88. *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἀγίου Ὁρους*, op. cit., I, fig. 32.

89. M. Chatzidakis, «Νεώτερα γιὰ τὴν ἱστορίαν καὶ τὴν τέχνην τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρά», *ΔΧΑΕ*, Tom. θ' 1977-1979, p. 166-175.

90. Dimče Koco et Petar Miljković-Pepok, *Manastir*, Skopje, 1958, pl. xi.